~~KH 753 A.1~~
Rep G 5230

Dramaturgiſche Bauſteine.

Geſammelte Aufſätze

von

Feodor Wehl.

Aus dem Nachlaſſe Wehls herausgegeben

von

Eugen Kilian.

KH 753 A. 1

Oldenburg und Leipzig.
Schulzeſche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
(A. Schwartz.)

Digitized by Google

- R ' N 1562
' ORD
BRARY

Zur Einführung.

Von Seiten der Hinterbliebenen Feodor Wehls ist mir der ehrenvolle Auftrag geworden, den dramaturgischen Nachlaß des Dahingegangenen zu ordnen. Derselbe bestand aus einer Reihe von dramaturgischen Aufsätzen älteren und neueren Datums, die Wehl gesammelt hatte, mit der Absicht, sie in Buchform unter dem Titel „Dramaturgische Bausteine“ herauszugeben. Andere literarische Unternehmungen rückten die Ausführung dieses Planes in die Ferne. Ehe derselbe zur Verwirklichung kam, hat der Tod dem Schaffen Feodor Wehls am 22. Januar 1890 ein Ende gesetzt. Im Auftrage seiner Hinterbliebenen übergebe ich die „Bausteine“ im Folgenden der Oeffentlichkeit.

Im Hinblick auf die geplante Herausgabe dieser Aufsätze in Buchform hatte Wehl dieselben bereits einer eingehenden Durchsicht und theilweise einer Umarbeitung unterzogen und ein einleitendes Vorwort an ihre Spitze gestellt. Ich glaubte darnach selbstverständlich von allen sachlichen Aenderungen, von Zusätzen oder wesentlichen Kürzungen

Abſtand nehmen zu müſſen. Dagegen ſchienen da und dort mehr oder minder bedeutende redaktionelle Aenderungen nothwendig, bei Stellen, an die Wehl ſelbſt zweifelsohne gelegentlich einer letzten Reviſion die beſſernde Hand noch gelegt hätte. Doch beziehen ſich dieſe Aenderungen nirgends auf den Inhalt, ſondern lediglich auf die Form des Gebotenen. Einigen Aufſätzen, welche anläßlich von Gaſtſpielen berühmter Künſtler für Tagesblätter geſchrieben ſind, wurde durch leichte Schattirungen mehr der Charakter allgemeiner literariſcher Eſſays gegeben.

Die Entſtehung der zehn Aufſätze, welche den Inhalt dieſes Buches bilden, fällt in ſehr verſchiedene Zeiten. Ein Theil derſelben wurde bereits früher an anderer Stelle veröffentlicht. So entſtammt die Abhandlung über Minna von Barnhelm der deutſchen Bühnen-Genoſſenſchaft von 1872, die über Ophelia und Hamlet der deutſchen Schaubühne von 1877. Einem älteren Jahrgang der letzteren gehört die Beurtheilung von Marie Seebach als Gretchen an, während die Beſprechung dieſer Künſtlerin als Kriemhild und die Bemerkungen über Joſef Kainz als Don Carlos zuerſt in der Hamburger Reform erſchienen ſind (1869 und 1886). Die vergleichende Abhandlung über Marie Seebach und Charlotte Wolter entſtammt dem Feuilleton der früheren Dresdener konſtitutionellen Zeitung; die zur Aufführung der Wallenſtein-Trilogie iſt der Saale-Zeitung (1889) entnommen. Für die Einleitung ſind Bruchſtücke eines Eſſays über Schiller und unſer Theater verwerthet, der zuerſt in der Hamburger Reform an die Oeffentlichkeit kam. Die

Aufſätze über die Darſtellung des Franz Moor, über Othello und Fiesco ſind Manuſcript und werden hier zum erſten Male dem Drucke übergeben. —

Die „Dramaturgiſchen Bauſteine“ können gewiſſermaßen als eine Fortſetzung der im Jahre 1867 erſchienenen „Didaskalien“*) von Feodor Wehl gelten. Wie die Abhandlungen jenes Buches, ſo verfolgen auch die hier geſammelten Aufſätze zum großen Theile einen praktiſchen Zweck, d. h. ſie beſchäftigen ſich mit der Inſcenirung klaſſiſcher Dramen, mit der Auffaſſung und Darſtellung bedeutender Rollen und ſuchen Regiſſeur und Darſtellern diesbezügliche Winke zu geben. Es iſt aus den „Didaskalien“ bekannt, daß Wehl auf dieſem Gebiete in hohem Grade anregend zu wirken verſteht.

Auch der erneute Abdruck derjenigen Aufſätze, die im Anſchluß an Gaſtſpiele hervorragender Bühnenkünſtler eine eingehende kritiſche Beſprechung ſolcher Leiſtungen bieten, wird ſicherlich auf Dank und Beifall rechnen dürfen. Denn gründliche und ſachgemäße Beurtheilungen bedeutender ſchauſpieleriſcher Leiſtungen zählen auch im beſſeren Theil unſerer Preſſe zu den großen Seltenheiten. Die Tagespreſſe pflegt ſelbſt von den Darſtellungen hervorragender Bühnenkräfte nur ein ſehr mangelhaftes, in den meiſten Fällen ungenügendes Bild zu geben.

---

*) Vgl. zur Würdigung dieſes Buches den trefflichen Nekrolog „Feodor Wehl“ von Walter Bormann in der Münch. Allg. Zeitung 1890, Beilage Nr. 63 und 64.

Wie sehr im Allgemeinen unsere ganze Theaterkritik im Argen liegt, hat Wehl selbst am klarsten erkannt und an zahlreichen Stellen seiner Schriften auf das bitterste beklagt. Noch in seinem letzten größeren Werke „Zeit und Menschen“ (II., S. 180) schrieb er gelegentlich Besprechung unserer Preßzustände:

„Die Literatur- und Kunstkritik ist vollends in den übelsten Händen. Nur wenig Redaktionen lassen sich angelegen sein: dafür anständige und entsprechende Vertreter zu finden. Meist werden ganz unbewanderte junge Leute damit betraut, die weder die gebotene Bildung noch Erfahrung dafür besitzen und ihre völlige Urtheilslosigkeit durch Schneidigkeit und schnöde Witzeleien zu verdecken suchen. Sie sind es hauptsächlich, die naseweis und vorlaut über alles wegsprechend, die Lesewelt von aller Achtung und Liebe für Literatur und Kunst entwöhnen. Geradezu verödend wirken sie in Bezug auf Theater. Studien in diesem Fache zu machen, halten sie für durchaus unnöthig. Die dramaturgischen Schriften von Lessing, Zimmermann, Tieck, Immermann, Börne, Rötscher u. s. w. u. s. w. zu lesen, fällt ihnen nicht ein. Jeder recensirt nach seinem eigenen Katechismus, den er sich nach Gutdünken und Laune zurecht stutzt und in welchem die augenblicklichen Einfälle wie ästhetische Gesetze und Glaubensartikel behandelt werden.“

Es wäre freilich ungerecht, bloß die Unfähigkeit derer, die das Recensentenamt in so vielen Fällen üben, zur Verantwortung ziehen zu wollen: die Preßverhältnisse selbst, der geringe Raum, der den Besprechungen über das Theater

in den Tagesblättern zugewiesen werden kann, die Eile, welche das Arbeiten für die Tagespresse nothwendig macht, tragen mit einen Haupttheil der Schuld, daß die Recensionen nicht so eingehend und sachgemäß gehalten werden, wie sie einzig ersprießlich sein könnten für das Gedeihen der dramatischen Kunst. Es ist selbst dem einsichtsvollen Beurtheilen in den meisten Fällen unmöglich, der Einrichtung eines Stückes, der Inscenirung desselben, dem Zusammenspiel die gebührende Berücksichtigung zu schenken und daneben auf die Einzelleistungen in solchem Maße einzugehen, daß Publikum und Künstler einen wesentlichen Nutzen daraus zu ziehen im Stande sind. Je weniger die Tageskritik dieser Aufgabe nachkommen kann, desto dankbarer werden Darstellungen, wie sie in nachfolgenden Blättern zum Theil vorliegen, zu begrüßen sein.

Ich übergebe die „Dramaturgischen Bausteine" somit der Oeffentlichkeit, in der Hoffnung, daß sie dazu beitragen mögen, das Bild des Mannes, der in unermüdlicher Treue ein Vorkämpfer für echte, deutsche Kunst gewesen ist, lebendig zu erhalten bei allen denen, die dem deutschen Theater ihre Lebensarbeit widmen.

Karlsruhe.

Dr. Eugen Kilian.

Vorwort.

Der Verfaſſer der nachſtehenden dramaturgiſchen Aufſätze hat über dreißig Jahre der deutſchen Bühne nahegeſtanden: als Verfaſſer kleiner Luſtſpiele, als Berichterſtatter und Leiter des Stuttgarter Hoftheaters. Seine lebhafteſte und vorwiegende Theilnahme wendete er ſelbſtverſtändlich der dramatiſchen Dichtung zu; doch auch der ſchauſpieleriſchen Darſtellung verſagte er ſeine liebevolle Beachtung nicht. Sein Buch „Didaskalien“ iſt ein früherer Beleg geweſen. Die nachfolgenden kleinen Abhandlungen mögen denſelben beſcheiden vermehren. Sie bieten manchen Fingerzeig, manche Auslaſſung über bedeutende Aufgaben, die dem einen oder dem andern Künſtler vielleicht eine Anregung oder ein Moment der Auffaſſung liefern, das er nutzbringend zu verwerthen im Stande iſt.

Wenn in eingehender Weiſe hauptſächlich die Rollen klaſſiſcher Stücke in's Auge gefaßt worden ſind, ſo geſchah das hauptſächlich deswegen, weil der Verfaſſer meinte, dadurch bis zu einem gewiſſen Grade ein Verſäumniß gut machen zu können, das die Beſprechungen der täglich er-

ſcheinenden Zeitungen ſich zu Schulden kommen laſſen. Es hat ihm nämlich bedünken wollen, als wenn ein edlerer und beſſerer Kunſtſtyl auf den Brettern beſonders deswegen allmälig immer mehr verloren zu gehen anfange, weil die Kritik im Allgemeinen ſich gewöhnt hat, die klaſſiſchen Werke der dramatiſchen Literatur als abgethan anzuſehen und gelegentlich in einer Vorführung nur dann noch zu beſprechen, wenn ſie irgend einem berühmten Gaſte zu Gefallen zum Vorſchein kommen. Die geringe Beachtung ſolcher Darſtellungen von Seiten einer dramaturgiſch gebildeten und denkenden Kritik aber veranlaßt unſerer Meinung nach die Verwilderung derſelben mehr als alles Andere; denn weil der Schauſpieler hier ohne künſtleriſche Aufſicht, ohne Rath und Hilfe bleibt, geräth er dabei ſo leicht auf Abwege, Unarten und Gedankenloſigkeit im Spiel. Sich ſelbſt überlaſſen, tummelt er entweder im gewohnten Gleiſe des theatraliſchen Schlendrians weiter oder kommt auch wohl zu Auffaſſungen, die den Abſichten des Dichters, wie der ganzen Architektonik des Stücks geradezu widerſprechen. Jedenfalls iſt die Styllosigkeit, mit der heut zu Tage klaſſiſche Dramen geſpielt werden, ſowie eine ganz inhaltsloſe und verrottete Ueberlieferung in der Rollenverkörperung die vorzugsweiſe Folge davon. Leſſing's, Goethe's, vorzugsweiſe aber Schiller's Schauſpiele werden, um es ehrlich zu geſtehen, derzeit ſelbſt auf erſten Bühnen manchmal geradezu abſcheulich und auf eine Weiſe dargeſtellt, daß man ſich in aller Wahrheit fragen muß, ob es denn überhaupt heut zu Tage noch eine Schauſpielkunſt giebt. Was ſie bietet, iſt

in der That oft genug ganz kopflose Nachahmung, todte Routine oder das schamloseste Stümperthum, das man sich denken kann.

Schiller's Muse besonders muß sich in dieser Beziehung viel gefallen lassen.

Es ist von gewissen Seiten her in der Theaterpresse Ton geworden, von Schiller zu behaupten, er sei der Ruin unseres Theaters, denn er habe ihr die Unnatur in der Rede, den poetischen Bombast, den hochtrabenden Bilderpomp, kurz lauter Theaterfiguren, aber keine Menschen gegeben.

Verblendetere und unsinnigere Aussprüche sind nie gegeben worden. Ohne Schiller existirt die ganze deutsche Schaubühne nicht. Er allein ist ihr erster und hauptsächlichster Pfeiler. Nehmt ihn weg, und das ganze Gebäude stürzt zusammen, wenigstens ganz entschieden derjenige Theil, der das populäre Drama, das eigentliche und echte Volksdrama ausmacht. Lessing und Goethe sind niemals ganz so in die Masse eingedrungen wie Schiller, dessen große, wahrhaft erhabenen Gedanken, dessen Schwung, dessen idealer Geist, dessen Feuer und Seelenadel eine ewig unveräußerliche Macht auf unsere Nation ausüben werden und müssen, so lange sie sich als solche fühlt und erkennt. Er hat sie in ihrem innersten Wesen getroffen, diesem einen vollen Ausdruck und eine unvergängliche Weihe gegeben.

Man empfindet das jedes Mal neu, so oft man seine dramatischen Dichtungen vor einem vollen Hause vorgeführt

ſieht, ſo oft deutſche Jugend, deutſche Frauen, deutſche Männerherzen denſelben lauſchen; man empfindet's, ungeachtet deſſen, daß die mimiſche Kunſt immer mehr und mehr verlernen zu wollen ſcheint: Schiller zu ſpielen.

Unſere Schauſpieler haben den Enthuſiasmus, die heilige Drangabe, den dithyrambiſchen Impuls für die Darſtellung Schiller'ſcher Stücke eingebüßt. Sie beſitzen zu viel halbe Bildung, zu viel nüchternes Raiſonnement, zu viel Blaſirtheit. Das Mäkeln an Schiller's Dichtungen iſt nicht ohne Einfluß auf ſie geblieben. Sie finden ſeine Sprache zu bombaſtiſch, zu überſchwänglich; ſeine Rollen von zu wenig Fleiſch und Blut. Im Darſtellen wollen ſie den großen Dichter verbeſſern: ſeiner Rede Maß und Wahrheit, ſeinen Geſtalten Athem und Leben geben.

Die Thörichten! Gnomen und Zwerge maßen ſich an, einen Rieſen zu meiſtern, ſeine Werke, die bis in die Sterne ragen, in ihre konverſationellen Talentchen einzuzwängen! Amalia in den Räubern wird zur eleganten Salondame, Fiesco zum Lebemann, Don Carlos, der löwenkühne Jüngling, der Arm in Arm mit ſeinem Roderich das Jahrhundert in die Schranken fordert, zum abgeblaßten Liebhaber im modernen Unterhaltungsſtück, Wallenſtein zum gemüthlichen Hausvater, die Jungfrau von Orleans zur naiven Gurli und Tell zum Urbild der Biedermeyer!

Das nennen unſere Schauſpieler heut zu Tage Schiller in zeitgemäße Verfaſſung bringen, ihn dem Publikum verſtändlich und begreifbar machen. — Die Verblendeten! Sie wiſſen nicht, daß ſie damit nur Schiller's dichteriſche

Größe verderben und die Kritik ist elend genug: es ihnen nicht zu sagen, ihnen nicht vorzuhalten, daß ihr Beginnen ein erbärmliches und nichtiges ist.

Schiller's Dramen erfordern Adel der Deklamation, hinreißende Begeisterung und wahrhaftes Pathos; seine Figuren eine menschliche Wahrheit von höherem Schliff, als die unseres Alltagslebens ist.

Sehr wahr hat einmal Heinrich Heine in seinen Theaterbriefen an August Lewald geschrieben:

„Das Theater ist eine andere Welt, die von der unserigen geschieden ist, wie die Scene vom Parterre. Zwischen dem Theater und der Wirklichkeit liegt das Orchester, die Musik und zieht sich der Feuerstreif der Rampe. Die Wirklichkeit, nachdem sie das Tonreich durchwandert und auch die bedeutungsvollen Rampenlichter überschritten, steht auf dem Theater als Poesie verklärt uns gegenüber. Wie ein verhallendes Echo klingt noch in ihr der holde Wohllaut der Musik, und sie ist märchenhaft angestrahlt von den geheimnißvollen Lampen. Das ist ein Zauberklang und Zauberglanz, der einem prosaischen Publikum als unnatürlich vorkommt, und der doch noch weit natürlicher ist, als die gewöhnliche Natur; es ist nämlich durch die Kunst erhöhte, bis zur blühendsten Göttlichkeit gesteigerte Natur."

Das ist die Ansicht eines Dichters und zugleich die richtige, welche aber heut durch die materialistische und realistische Richtung unserer Zeit täglich mehr beeinträchtigt und untergraben wird. Die Schauspieler selbst aber machen

aus der Noth eine Tugend. Vorwiegend nur in den platten Komödien der Franzoſen beſchäftigt, auf Demi-Monde, converſationelle Leichtfertigkeit und zweideutige Situationen der Salons und des bürgerlichen Lebens eingeübt, verlernen ſie Deklamation und ſchöne Rhetorik, edle Haltung und plaſtiſche Bewegung, und weil ſie nun dieſer Vorzüge ihrer Kunſt nicht mehr Herr werden, ſchreien ſie dieſelben für unnatürlich und verwerflich aus und wollen nur noch wirkliche Menſchen, keine ſogenannten Kunſt-Menſchen mehr produciren.

Was das heißt, belegt uns jede Vorführung Schiller'ſcher und überhaupt klaſſiſcher Tragödien, ſo oft eine ſolche auf den Brettern unternommen wird.

Dergleichen Uebelſtände zu verhindern, oder, wo ſie beſtehen, aufhören zu machen, iſt recht eigentlich die Aufgabe der Dramaturgie, und wenn diejenige der Zeitungsberichterſtatter dazu nicht die nöthige Zeit, die Sach-Kenntniß oder die ausdauernde Liebe beſitzt, ſo iſt es um ſo mehr die Pflicht des Berufsdramaturgen das Verſäumte nachzuholen und die Lücke auszufüllen, die ſich ihm offen und klar genug darlegt.

Niemandem aber wohl können dieſe Lücken weniger verborgen bleiben, als dem Bühnenleiter, der mit Achtſamkeit und Verſtändniß den Vorſtellungen folgt, die unter ſeinen Augen ſtattfinden. So lange ich dem Stuttgarter Hoftheater vorzuſtehen die Ehre hatte, habe ich die ſchauſpieleriſchen Leiſtungen in Tagebuch-Aufzeichnungen aufmerkſam begleitet und dann und wann in meinen wenigen

Mußeſtunden darauf fußend, die Mehrzahl der hier geſammelt erſcheinenden dramaturgiſchen Abhandlungen niedergeſchrieben, in der Hoffnung und Vorausſetzung, der darſtellenden Kunſt damit einen, wenn auch kleinen, doch wenigſtens in der guten Abſicht ſchätzenswerthen Dienſt zu erweiſen.

Feodor Wehl.

I.

Einige dramaturgiſche Bemerkungen zur Auffaſſung und Darſtellung des Franz Moor.

Von jeher hat die Geſtalt des Franz Moor in Schiller's „Räubern“ die Schauſpieler gereizt und zur Darlegung ihrer Begabung angeſpornt. Von Iffland an, der zuerſt dieſen Charakter ſpielte, bis auf die Böſewichtdarſteller der Neuzeit herab, haben alle mehr oder minder glücklich verſucht: denſelben zugleich möglichſt wahr und ergreifend, d. h. wirkſam wiederzugeben. Mit Recht hat Z. Funck in ſeinen Erinnerungen an Iffland über den Abſchnitt, den er dieſem großen Künſtler bezüglich ſeiner Darſtellung des Franz Moor widmet, als Leitwort den Ausſpruch geſetzt: „Nichts iſt ſchwerer, als natürlich in einer Rolle zu ſein, die es an ſich ſelbſt durchaus nicht iſt.“ Bei dem in Rede ſtehenden Charakter iſt das entſchieden der Fall. Er iſt ſtark übertrieben, auf die Spitze geſtellt und in einem Farbenton gegeben, den die Maler zu bezeichnen pflegen, wenn ſie ſagen: mit ſchwarzer Seife und Schnupftaback gemalt. Die Tinten ſind dunkel, grell und mit nervenerſchütternden Schlaglichtern aufgetragen. Aus dieſen Umſtänden iſt es gekommen, daß ſeine erſten Vor-

führer, Iffland mit eingeſchloſſen, ihn als echten Theaterböſewicht, rothhaarig, verwachſen, kurz als Ausbund der Häßlichkeit dargeſtellt. Dalberg ſagt in ſeinem Urtheil vom 22. Sept. 1783: „Herr Iffland wollte ſich heute übertreffen, that auch als Künſtler mehr als jemals; ob aber im Ganzen die Wahrheit nicht dabei gelitten und ob ein Gemälde nicht durch zu ſtarkes Farbenauftragen an Schönheit und Simplicität verliere, wird er durch ſein eigen Gefühl ſich ſelbſt beantworten können."

Dieſe Selbſtbeantwortung hat er ſich in ſeinem Theateralmanach für 1807 in der Abhandlung „über Darſtellung boshafter und intriganter Charaktere auf der Bühne" ſo wie in der Erklärung der Kupfer „aus den Räubern" gegeben, wo es heißt:

„Es ſoll auf der Bühne das Grelle gemildert werden, und der Schauſpieler, der das zu Stande bringt, ohne der Wahrheit zu nahe zu treten, der das Schreckenerregende erhält, ohne das Zurückſtoßende und Ekelhafte zu gebrauchen, iſt Künſtler." Weiter ſagt er: „Der Schauſpieler, der dieſe Rolle geben ſoll, muß ſie mit dem Vorſatze unternehmen, daß er, ſo viel als es, ohne ſich an der Natur und der Hauptwirkung des Dichters zu verſündigen, möglich iſt — durch ſeine Darſtellung der nothgedrungene Defenſor dieſer ſchrecklichen Erſcheinung werden will; oder er muß ſie zur Ehre der Kunſt und Menſchheit lieber gar nicht geben."

Der Vertheidiger des Laſters oder des Verbrechens zu werden, kann in dieſem Falle nur heißen, die Darſtellung desſelben ſo zu geben, daß man es in ſeiner Entſtehung,

in seiner Vollbringung, kurz in seinen Ursachen versteht, nach jenem geistvollen Ausspruche, daß Alles verstehen, Alles vergeben heiße.

Iffland in seiner jungen Zeit, Catel, Ochsenheimer und kurz so ziemlich alle früheren Darsteller des Franz Moor legten entschiedenes Gewicht auf seine körperliche Mißgestalt und Häßlichkeit. Aus dieser und der Zurücksetzung, welche er in Folge ihrer erdulden muß, ließen sie bei ihm Neid, Mißgunst und alle schwarzen Eigenschaften entstehen, die ihn weiter und weiter treiben und endlich zum vollendeten Bösewichte machen.

Iffland ist später, wie wir gesehen haben, von dieser Anschauung und einem solchen Ausgange des entsetzlichen Charakters abgewichen und hat den Schwerpunkt des Letzteren mehr in Stolz, Eitelkeit und einer rasenden Leidenschaft zu Amalia gesucht. Er milderte nun die Widerwärtigkeit der Maske und die Härte und Schroffheit des Wesens ab; er machte den Bösewicht mehr zum Intriganten, zum Schleicher und Tartüffe. Franz von Moor ward unter diesem Gesichtspunkte mehr Weichling, Sybarit und Weltmann. Man gab ihm das Aussehen eines echten Edelmann's, zugleich mit dem eines verlebten Wüstlings.

Die Darsteller der Neuzeit, darauf fußend und in dem Bestreben eine durchaus mögliche und in den Rahmen der Wirklichkeit passende Figur zu schaffen, sind noch weiter gegangen und bieten gegenwärtig im Franz von Moor meist eine Erscheinung, die nur des schwarzen Fracks, der weißen Kravatte und der Glaceehandschuhe bedürfte, um als vornehmer

Roué des Konverſationsſtücks darzuſtehen. Es iſt eine Nüchternheit, eine Farbloſigkeit und eine Ausdrucksloſigkeit in dieſes dämoniſche und ungeheuerliche Dichtergebild gekommen, daß man ſtaunend ſich fragen muß, ob es noch dasſelbe iſt, das einſt unſere Vorfahren mit Grauſen und Schrecken erfüllt hat.

Die moderne Schauſpielerſchule nennt das realiſtiſch darſtellen, vergißt aber dabei ganz jenen großartigen und ewig wahren Ausſpruch Schillers: „Wer ſich über die Wirklichkeit nicht hinauswagt, der wird nie die Wahrheit erobern.“

Franz von Moor in jener realiſtiſchen Manier vergegenwärtigt, macht dieſes menſchliche Ungethüm erſt recht zur Unwahrſcheinlichkeit und Lüge. So blaß, gewöhnlich und „rein menſchlich“ hingeſtellt, wie das bekannte Schlagwort lautet, wird der Zuſchauer irr an der Schöpfung des großen Dramatikers und verliert das Maß und Verſtändniß dafür. Die Größe der Kompoſition und die Macht der Sprache ſtechen zu auffallend von der kleinlichen und ernüchterten Darſtellung ab, und es erzeugt ſich dadurch ein Mißverhältniß, das beunruhigend und zugleich erkältend wirkt. Um der grandioſen und außerordentlichen Dichtung gerecht zu werden, um ihr ebenmäßig zu erſcheinen und ihr keinen Schaden zu thun bei ihrer Aufführung, iſt entſchieden nöthig, in ihrem Geiſt, Styl und Zuſchnitt zu ſpielen. Nicht einer kleinen bürgerlichen, konverſationellen Natürlichkeit und Wahrheit hat ſich der Darſteller zu befleißigen, ſondern einer Wahrheit und Natürlichkeit, die ſich in großen,

ja gewaltigen Zügen ausgiebt, in Zügen, welche den Zuſchauer über die Grenzen der Alltäglichkeit hinaus und in Regionen heben, die ihm die Wirklichkeit gleichſam im vergrößerten Maßſtabe zeigen. „Die Räuber“ ſind ein dramatiſches Wandgemälde, eine Kaulbach'ſche Hunnenſchlacht, und der Schauſpieler, der nicht im Stande iſt, ſie in dieſem Sinne zu erfaſſen und wiederzugeben, bleibe ihnen fern. Nichts erbärmlicher und trübſeliger, als ein Pygmäengeſchlecht ſich mit Wehr und Waffen der Giganten abplagen zu ſehen, als zu ſehen, wie das poetiſch Koloſſale von der ſchauſpieleriſchen Ohnmacht und Unfähigkeit ſtümperhaft gehandhabt wird.

Nun kann freilich dies Schiller'ſche Rieſenwerk ſelbſtverſtändlich nicht immer und durchweg von großen Künſtlern gegeben werden, wohl aber kann man überall und jederzeit dafür ſorgen, daß auch mittelmäßige Kräfte es wenigſtens mit warmer Hingabe und einem Tone ſpielen, der etwas von dem Sturm und Drange, von dem Geiſte der Zeit in ſich hat, die es geſchaffen haben. Ein gewiſſer Schwung, eine Art von Begeiſterung laſſen ſich für die Sprache und Handlung dieſes Kraftdramas noch immer in unſern Schauſpielern erwecken und anregen, wenn man überhaupt die Macht einer ſolchen Anregung und Erweckung in ſich trägt.

Da Franz entſchieden der Kern und Mittelpunkt für die Aufführung dieſes Trauerſpiels iſt, ſo ſei hier der Verſuch einer Analyſe dieſer Rolle für den Darſteller gemacht. Derſelbe laſſe ſich vorerſt nicht einfallen, dieſe Figur wie

jede andere natürlich weg und nach dem Maßstab der nüchternen Wirklichkeit geben zu wollen. Franz von Moor erfordert eine gewisse Uebertreibung, er will so zu sagen: über Menschengröße hinaus dargestellt werden. Sein Charakter, sein Wesen, seine bösen Eigenschaften und Verbrechen verlangen vergrößerten Maßstab.

Man wird entschieden gut thun, ihn häßlich zu halten. Seine ersten Darsteller haben hierin ganz recht gehabt und im Einverständniß mit dem Dichter gehandelt, der zum Mindesten dagegen nie Protest erhoben. Selbst das rothe Haar und die hohe Schulter dürften vielleicht am Platze sein. Richard III. mit dem Höcker und dem lahmen Beine hat Schiller ohne Zweifel vorgeschwebt bei seinem Franz. Man thut nicht gut, da gar zu viel abzuschleifen und wegzuputzen. Spricht das Ungethüm doch von sich selbst folgendermaßen: „Ich habe große Rechte, über die Natur ungehalten zu sein. . . . . Warum mußte sie mir diese Bürde von Häßlichkeit aufladen? Gerade mir? Nicht anders, als ob sie bei meiner Geburt einen Rest gesetzt hätte. Warum grade mir die Lappländersnase? Gerade mir dieses Mohrenmaul? Diese Hottentottenaugen? Wirklich, ich glaube, sie hat von allen Menschensorten das Scheußliche auf einen Haufen geworfen und mich daraus gebacken.“

Diese Beschreibung ist schrecklich genug, und der Autor hat sie keineswegs mäßig und ohne Grund hingestellt. Das Widerwärtige und Abschreckende in Franzens Erscheinung ist gewißermaßen die Ursache und Veranlassung seiner sittlichen Schlechtigkeit. Es reizt und spornt ihn, jener zum

Trotz, ſich angeſehen und mächtig zu machen. Es kitzelt ihn, gleichſam an der Natur Rache zu nehmen und über ihre Ungunſt hinweg ſich zum Schooßkinde des Glücks zu machen. Er ſagt in einem Selbſtgeſpräche: „Nein, nein! Ich thu' ihr Unrecht, der Natur. Gab ſie uns doch Erfindungsgeiſt mit, ſetzte uns nackt und armſelig an's Ufer dieſes großen Ozeans, Welt. — Schwimme, wer ſchwimmen kann, und wer plump iſt, geh' unter. Sie gab mir nichts mit; wozu ich mich machen will, das iſt nun meine Sache. Jeder hat gleiches Recht zum Größten und Kleinſten; Anſpruch wird an Anſpruch, Trieb an Trieb und Kraft an Kraft zernichtet. Das Recht wohnet beim Ueberwältiger, und die Schranken unſerer Kraft ſind unſere Geſetze."

In der Bühnenbearbeitung, die Schiller von den „Räubern" geliefert, hat er den Ausgang und das Motiv von Franzens Schlechtigkeit noch deutlicher hervorgehoben, indem er ihn in dieſer rufen läßt: „Sie (die Natur) verſchwor ſich wider mich ſchon in der erſten Stunde meines Werdens — wohlan! ſo verſchwör' ich mich hier wider ſie auf ewig. — Ihre ſchönſten Werke will ich zerſtören, da ich ſie nicht kann Bruder und Schweſter nennen." —

Wo der Autor einen Umſtand ſo ſtark und unzweideutig betont, wie hier, da wird man wohl daran thun, Dich nicht darum wegzudrücken. Er gehört zu dem Bilde und iſt in demſelben durchaus nicht unweſentlich. Das Weſentlichſte freilich darin iſt die künſtleriſche Steigerung und Entwickelung des Charakters, auf die es vor allen

Dingen ankommt, um im Publikum die Spannung und Theilnahme für den Böſewicht zu erhalten.

Iffland ſchreibt für den Anfang der Rolle Folgendes vor: „Wie Franz Moor das erſte Mal ſichtbar wird, muß kein kriechender, augenverdrehender, hohnlächelnder, tückiſcher Bube erſcheinen. Der Vater iſt leidend, alt, ſchwach, aber nicht dumm. Liegt das ganze Gewebe von Franzens Argliſt durch das unbedeckte Spiel einer gemeinen Heimtücke offen vor dem Vater da, — wie kann er getäuſcht werden? Erſcheint aber Franz mit dem Betragen eines Mannes von Stande, erweiſet ſein Benehmen dem Vater höfiſche Theilnahme, verdeckt eine manierirte Ruhe ſeine furchtbaren Pläne — welche nur ab und an ein kurzer Seufzer, ein furchtbarer Augenaufſchlag ahnen läßt — ſcheint nur das Gefühl ſeiner Zurückſetzung ihn manchmal als den Gekränkten hervorgehen zu laſſen — ſo iſt die Täuſchung des Vaters denkbar.“

Dieſe Angaben haben ohne Zweifel ihr Richtiges, wenn man unter dem „kurzen Seufzer“ und dem „furchtbaren Augenaufſchlag“ etwa die Zeichen der Ungeduld und des ſich verrathendes Haſſes unter der Maske der Scheinheiligkeit verſtehen will; denn daß Franz hier nur Komödie ſpielt und ſeine Rolle als Intrigant beginnt, darf dem Zuſchauer nicht verborgen bleiben. Vielleicht ging Seydelmann zu weit, wenn er, nach Angabe von Auguſt Lewald, ſich einen Schemel herbeiholte, ſich darauf dem Vater zu Füßen ſetzte und ſeinen Kopf ihm in den Schooß legte. Aber unſtatthaft iſt es gewiß nicht, wenn Franz in dem

erſten Auftritte des Stücks ſehr abſichtlich den zärtlichen Sohn ſpielt, wenn er himmliſch ſchmeichelt, indem er teufliſch durch ſeine Verläumdungen über Karl dem Vater langſam das Herz zerfleiſcht. Wenn der alte Moor wankenden Schrittes abgeht, hat Franz denſelben jedenfalls demüthig und ſorgſam und liebend führend bis an die Thüre zu begleiten, dort muß er Diener herbeiwinken oder rufen und dieſen den Vater recht auffallend zärtlich übergeben. Bis ſie mit dem Greiſe hinaus ſind, hat er in geduckter und kindlich unterwürfiger Weiſe zu verharren, dann aber langſam und hämiſch lachend ſich empor zu richten und den Anfang des Selbſtgeſpräches in ſataniſchem Triumphe herauszuſchmettern.

In dieſem Selbſtgeſpräche läßt er ſich ſogleich los und zeigt ſich unverhüllt, daher muß es mit der vorhergehenden und der nachfolgenden Szene mit Amalia kontraſtiren. Gegen letztere ſpielt er den weichen, elegiſchen Liebhaber, die ſanfte Seele, ſelbſt da noch, wo ſie ihm Beleidigungen in's Geſicht wirft. Selbſt die Worte „Du haſſeſt mich" wollen noch geduldig und mit rührendem Tone geſagt ſein. Erſt als Amalia, ihm ſtolz und hoch aufgerichtet gegenübertretend, ihr „Ich verachte Dich, geh" zugedonnert hat, erſt da fährt er wild auf und murmelt, mit dem Fuße ſtampfend, wüthend in ſich hinein: „Wart! ſo ſollſt du vor mir zittern! Mich einem Bettler aufopfern!"

Doch darf auch dieſer Moment nicht, wie es gemeinhin geſchieht, Amalien in's Geſicht geworfen werden, ſondern muß ihr im Rücken vorgehen, was leicht zu machen

iſt, wenn ſie ſich nach den Worten „Ich verachte dich, geh!“ mit wegwerfendem Ausdrucke, nachdem ſie ihn ſtolz von oben bis unten mit dem Blicke gemeſſen, von ihm weggewendet. Franz bleibt nun erſt einen Augenblick im Kampfe mit ſich ſelbſt, dann bezwingt er ſich und eilt mit den ſchon angegebenen Worten ab. Von dieſen Worten braucht Amalia nichts verſtanden zu haben, als die letzten: „Mich einem Bettler aufopfern!“ Ganz durchſchaut und erkannt darf ſie ihn hier noch nicht haben, denn ſonſt würde ſie ſich ſpäter nicht wieder von ihm täuſchen laſſen.

Den erſten Auftritt im zweiten Akt denken wir uns in der Dämmerung, Franz allein in ſeinem Zimmer, auf einem großen Armſtuhle mehr kauernd, als ſitzend, nachſinnend über ein Mittel „den Körper vom Geiſt aus zu verderben“, d. h. den Vater zu tödten, ohne deswegen als Mörder zu erſcheinen. Er ſpricht in tiefe Gedanken verſunken, wenn man will, an den Nägeln beißend, lauernd vor ſich hin, bis er zu dem Gedanken vom „Schreck“ kommt.

Dieſen Gedanken vom Schreck in ihm zu erzeugen, haben einige geiſtvolle Darſteller den glücklichen Einfall gehabt: Franz in ſeiner mörderiſchen Ueberlegung, die ihn unruhig am Tiſch mit den Armen und Händen hin und her wühlen macht, unverſehens einen unbedeutenden Gegenſtand, z. B. eine Klingel, ein Buch oder ſonſt etwas, das Geräuſch verurſacht, auf den Fußboden hinabſtoßen zu laſſen. Dadurch wird er aus ſeinem Nachſinnen entſetzt in die Höhe geriſſen.

Eine Weile verdutzt und athemlos daſtehend, dann an

das wieder zurückdenkend, was ihn eben beſchäftigt, glaubt er plötzlich, als wenn ein Blitz das Dunkel ſeines Grübelns erhellt hätte, durch das eigene, die Luft ihm raubende Erſchrecken, die Gewalt und Macht des Schrecks als dasjenige Mittel entdeckt zu haben, das im Stande ſein dürfte, ſeinem Vater das Lebenslicht auszublaſen. „Schreck! Was kann der Schreck nicht!“

So jubelt er in diaboliſcher Freude auf und bleibt nun in dieſer Bewegung, bis Hermann kommt. Gegen dieſen ſpielt er recht auffallend den Herablaſſenden, Jovialen, in der Abſicht, ihn zu betölpeln und zu ſeinen Zwecken zu benutzen. Wenn er deſſen ſicher zu ſein glaubt und Hermann ihn verlaſſen, reibt er ſich vergnügt und ſchadenfroh die Hände, denn es freut ihn nicht nur, ſeine Pläne gelingen zu ſehen, ſondern auch einen Böſewicht gefunden zu haben, der eben ſo gewiſſenlos und ſchlecht iſt, wie er ſelbſt, und den er ſich ſchmeichelt an der Naſe herum zu führen. Geriebener, durchtriebener zu ſein, als die Andern, ſie zu überliſten und ſich durch Verſtellung und Gaukelſpiel über ſie die Herrſchaft zu verſchaffen, iſt ſo oft der Ehrgeiz und Stolz verderbter Gemüther.

Hier iſt das vollauf der Fall, und mit dieſem erhebenden Bewußtſein eilt er ſiegesgewiß und jubelnd ab, um ſeine abſcheulichen Abſichten in's Werk zu richten.

Der nächſte Auftritt führt uns in das Schlafzimmer des alten Moor, ein düſter ausſehendes Gemach, in dem der unglückliche Vater in einem Armſtuhle ſchlummert, während Amalia ihm Roſen ſtreut. Dieſer Auftritt macht

ſich rührend und dient dazu, die darauf folgende entſetzliche Kataſtrophe recht kraß abzuheben, weswegen wir rathen möchten, ihn möglichſt unverkürzt zu erhalten. Auch er müßte übrigens unſerem Erachten nach im Zwielicht bleiben; wenn Daniel ſpäter kommt und den Fremden anmeldet, ſo hätte er Lichter mitzubringen und auf den Tiſch zu ſtellen, ohne daß indes der Schauplatz dadurch gradezu hell zu werden braucht; es hat uns immer bedünken wollen, daß die ganze Täuſchungsſcene des vermummten Hermann ſich zunächſt wahrſcheinlicher, dann aber auch die böſe und fluchenswürdige That des Franz ſich bei Abendbeleuchtung und gleichſam im Schauer und Graus der Nacht bei weitem wirkſamer, als im hellen Tageslichte ausnehmen müßte. Ferner erſcheint Hermann's und Franzens Benehmen darin unheimlicher und einem ſtark markirten Spiel, das hier durchaus erforderlich, auch zuträglicher. Franz und Hermann können leichter und unbelauſchter Blicke tauſchen, ſich zuwinken und Zeichen geben. Erſterer kann jedenfalls ein freieres Mienenſpiel entfalten. Wenn Amalia mit dem Rufe „Er hat mich nie geliebt" abgeſtürzt iſt und der alte Moor nun jammert „Wehe, wehe! Verlaß mich nicht, meine Tochter! — Franz, Franz! Gieb mir meinen Sohn wieder!" ſo darf dieſer Jammer des Vaters nicht zu raſch, ſondern mit Pauſen voll ſtummen Spiels, d. h. mit Händeringen, Zuſammenbrechen und Wiederaufraffen derart ausgeſtattet werden, daß Franz Zeit gewinnt, hier pantomimiſch anzudeuten, daß er den Moment gekommen wähnt, ſein ruchloſes Abſehen auf die Wirkung des Schreckes auszuführen.

Erſt nach dieſer mimiſchen Andeutung hat er dann ſchleichend hinter den alten kranken Mann hinzutreten und höhniſch ihm zuzurunnen: „Wer war's, der ihm den Fluch gab? Wer war's, der ſeinen Sohn jagte in Kampf und Tod und Verzweiflung? — O! er war ein Engel, —". Das Darangefügte „Fluch über ſeine Henker!" will dann herausgedonnert ſein. Und da Franz, ſataniſch den Vater in ſeinem Schmerze belauſchend, ſieht, daß dieſer gegen ſich ſelber zu wüthen beginnt, ſchärft er das Herzeleid des Vaters, indem er zähnefletſchend murmelt „Er iſt dahin, was helfen ſpäte Klagen?" und ihm dann in's Ohr ſchreit: „Es iſt leichter morden, als lebendig machen!" Und als nun der alte Moor, dadurch außer ſich gebracht, ſich erhebt und dem Sohne drohend zuruft „Und Du haſt mir den Fluch aus dem Herzen geſchwätzt, du — du — meinen Sohn mir wieder!" — da rafft und reckt der entartete Böſewicht ſich ſtraff und ſtramm in die Höhe, packt den Greis und ſchleudert ihn in den Stuhl zurück, indem er heult: „Reizt meinen Grimm nicht. Ich verlaß Euch im Tode!"

Damit hätte er abzugehen, aber am Füglichſten nur in ein Seitengemach, aus dem man ihn lauernd das Folgende beobachten ſehen müßte. Der Vater hält nun ſeinen kurzen, in Seufzern, Thränen und Anklagen hinſterbenden Monolog und wird dann ohnmächtig. Nun erſcheint Amalia, befühlt und betaſtet den anſcheinend Hinübergeſchlummerten und ſtürzt mit dem Rufe „Todt! Alles todt!" ab.

Hierauf hätte Franz auf den Zehen herbeizuſchleichen,

ſich über den Ohnmächtigen lauſchend hinzubeugen und dann mit allen Zeichen fürchterlicher Freude abzugehen.

Ich weiß recht gut, daß man eine Darſtellung und Ausmalung der vorgeſchilderten Momente in dieſer Art ein wenig übertrieben und kuliſſenreißermäßig erklären wird. Allein ein ſolcher Vorwurf ſchreckt mich nicht. Die Situation voll und ganz in der Stimmung austragen, in welcher der Verfaſſer ſich dieſelbe gedacht oder wie ſie die Handlung erfordert, ſcheint mir Pflicht der Aufführung. Es iſt eine lächerliche Vornehmthuerei und Leiſetreterei des Theaters, die Dinge nicht ſo ausführen zu wollen, wie ſie es verlangen oder wie es in ihrem Charakter liegt.

„Die Räuber" ſind nun einmal ein haarſträubendes Stück und wollen und ſollen in dieſer Weiſe geſpielt und dargeſtellt werden. Die Kunſt vergiebt ſich damit auch entſchieden nichts, ſondern thut nur ihre gute Schuldigkeit, wenn ſie alles in dem Geiſte und Sinne giebt, in dem es geſchaffen worden iſt. Auch das Fürchterliche und Entſetzliche hat darin ſein Recht, wenn es einer edlen und moraliſchen Abſicht dient. Und die liegt hierin gewiß zu Grunde.

Im dritten Akte hat Franz Alles erreicht, wonach er geſtrebt hat. Er iſt regierender Graf; Herr vieler Beſitzungen, reich, unabhängig, ein Gebietender. Stolz, aufgebläht, übermüthig und frech tritt er vor Amalia. Er kommt vom üppigen Mahle und iſt ein wenig angetrunken. Im halben Taumel wirbt er um die Geliebte ſeines Bruders und ſieht ſich mit einem Schlage in's Geſicht ſchmachvoll

abgewieſen; wüthend will er ſie überfallen, aber ſie entreißt ihm beherzt den Degen und treibt ihn in die Flucht.

Die lang erſehnte und mit ſo viel unnatürlichen Verbrechen erkaufte Macht will ihm weder Zufriedenheit noch Genuß verſchaffen. Der Niederlage vor Amalia folgen Sorge, Angſt und Schreck vor dem wieder auftretenden Bruder. Im vierten Akt finden wir ſein Weſen bereits unruhig, unterwühlt, morſch. Er erſcheint zerſtreut, aufgeregt, überwacht. Er nimmt ſeine Zuflucht wieder zu Hermann, der den Bruder aus dem Wege ſchaffen ſoll, ihm aber den Gehorſam verſagt und ſich gegen ihn auflehnt.

In ſchäumender Wuth, von Gewiſſensbiſſen, von Furcht gefoltert bleibt er allein. Vor Hermann's drohendem Terzerol iſt er in einen Stuhl zuſammengebrochen und winſelt nun: „Franz! Franz! Was war das? Wo blieb dein Muth, dein ſonſt ſo fertiger Witz? — Weh! weh! Auch meine Kreaturen verrathen mich. — Die Pfeiler meines Glücks fangen an mürbe zu werden, und herein bricht wüthend der Feind.“ — Stumpf vor ſich niederſtarrend, brütet er eine Weile vor ſich hin. Dann erhebt er ſich: „Wohl“, ſagt er, „es gilt einen raſchen Entſchluß“. Hierauf thut er ein paar tiefe Züge aus dem Becher Wein, den Daniel vorhin gebracht. Dann tückiſch vor ſich hinſtierend, fährt er fort: „Wie? Wenn ich ſelbſt hinginge — ihm den Degen in den Leib bohrte hinterrücks? . . .“ Sich ſelbſt ermunternd und ermuthigend fügt er hinzu: „Ein verwundeter Mann iſt ein Knabe — Friſch! Ich will's wagen.“ Lauernd um ſich ſpähend zieht er einen Dolch und beginnt ſchleichend einige

Schritte zu gehen, wie jemand, der einen Andern überrumpeln will. Bald aber ſteht er und horcht in die Dämmerung hinein (es muß während deſſen dunkel geworden ſein), dann ſchleicht er wieder, aber ſchon ſchleppenderen Fußes, zitternd, in Schweiß gebadet weiter, da entfällt ihm der Dolch, und von dem Geräuſch erſchreckt, ſchreit er auf, indem er ſich wendet: „Wer ſchleicht hinter mir? Geſichter, wie ich noch keine ſah — ſchneidende Triller —“ Hier ſinkt er, das Geſicht in die Hände verbergend, in die ſchlotternden Kniee. Nach einer Weile, in der er ſich geſammelt, lallt er unter Zähneklappern „Muth hab' ich gewiß, — Muth wie Einer —“, rafft den Dolch auf, erhebt ſich und wendet ſich wieder zum Gehen. Plötzlich ſtockt er abermals: „Wenn mich ein Spiegel verriethe? Oder mein Schatten? Oder der Wind meiner mörderiſchen Bewegung?“ — Auf's Neue ſchüttelt ihn die Angſt. „Schrecken grieſelt in meinen Locken — durch meine Knochen Zermalmung.“ Zum zweiten Male läßt er hier den Dolch ſeinen bebenden Händen entfallen und in zähneklappernder Angſt winſelt er: „Feig bin ich nicht — allzu weichherzig bin ich — Ja, ſo iſt es!“

So ſpricht er eifrig weiter, ſeine Feigheit befliſſen beſchönigend, bis er endlich, ſich den Schweiß von der Stirne trocknend, lallend und tonlos vor ſich hinſprechend, ſich furchtſam umſehend, abſtürzt.

Im fünften Akt ſteht für den erſten Auftritt vorgeſchrieben „Ausſicht von vielen Zimmern“. Schiller hat durch dieſe Bemerkung entſchieden die Schauerlichkeit der

ſich hier abſpielenden Nachtſcene erhöhen wollen. Man wird dies ohne Zweifel am Beſten erreichen, wenn man den Schauplatz möglichſt tief und ſo nimmt, daß er eine Flucht von Zimmern andeutet, oder im Hintergrunde eine Stufenerhöhung aufweiſet, die durch eine Thür in der Mitte ſichtbar wird, und annehmen läßt, daß Franz aus einem oberen Stockwerke herabeilt.

Es kommt eben darauf an, Franz einen längeren Weg machen zu laſſen und ihm möglichſt viel Raum zu ſtummem, entſetzensvollem Spiele zu verſchaffen. Ich denke mir die Sache ſo: Wie der Vorhang aufgeht, ſieht man die vorher geſchilderte Räumlichkeit im Dunkel vor ſich liegen; der Wind ſauſt und pfeift unheimlich um das Gebäude und durch ſeine Gänge; eine Uhr ſchlägt in langſamen, ſchauerlichen Schlägen Mitternacht. Unter den letzten Schlägen erſcheint hinten auf den Stufen Franz: todtenbleich, mit verzerrten Zügen, durchwühltem Haar, auf ſchlotternden Knien und in unordentlichem Anzuge, in der zitternden Hand ein düſter brennendes Licht. Mit röchelnder, halb erſtickter Stimme heult er: „Verrathen! Verrathen!“ u. ſ. w. Vorn aus einer Seitenkouliſſe eilt ihm Daniel entgegen.

In der Rolle des Franz kommt es weſentlich darauf an, die ſich mehrenden Schreckniſſe des böſen und ſchuldigen Gewiſſens zu malen, d. h. alſo eine unausgeſetzte Steigerung in die Zuſtände der Furcht und inneren Seelenqual zu bringen. Im fünften Akte will das Höchſte und Entſetzensvollſte dieſer Art gegeben ſein. Hier muß der Böſewicht wie von der leibhaften Hölle verfolgt erſcheinen; ſein ganzer

Körper muß in beſtändigen Zuckungen beben, ſeine Augen müſſen ſtier, weit aus den Höhlen getrieben ſcheinen, ſeine Zunge muß ſchwer und lallend die Worte hervorſtoßen. Wenn Franz nach vorn auf den Schauplatz gekommen iſt, hat er halb ohnmächtig und entſetzt auf dem Boden mit den Worten „Mörder! Mörder!“ zuſammen zu brechen. Daniel ruft „Hilf Himmel!“ und entringt ſeiner Hand das Licht. Hierbei fährt Franz mit der Frage auf „Wer regt ſich da?“, worauf Daniel beſorgt fragt „Seid Ihr's, geſtrenger Herr, der ſo gräßlich durch die Gewölbe ſchreit?“ u. ſ. w. Alles, was Franz nun ſpricht, dürfte in zitternden, mühſam abgerungenen Tönen, ächzend, ſtöhnend, dann und wann aufſchreiend hervorzuſtoßen ſein. Das Scheuſal hat hier ganz außer ſich, in vollſter Verzweiflung zu erſcheinen. Ein Schauſpieler, der in dieſem Auftritte den Zuſchauern die Haare nicht emporſträuben macht, iſt kein Schauſpieler. Dieſer Auftritt iſt eine ſchauerliche Nachtſcene in der Art E. T. A. Hoffmann's. Sie muß auch eben ſo packen. Phantaſielos und nüchtern dargeſtellt, wirkt ſie erbärmlich und widerwärtig. Sie will aus Convulſionen, Angſtgeberden, wahnſinnigem Lachen, weinerlichem Winſeln, wildem Aufſchrei, Händeringen, gigantiſchem Aufbäumen der letzten Kraft und ohnmächtigem Zuſammenbrechen, ſie will aus kindiſchem Lallen, aus Röcheln, Krampf und Todesſchweiß zuſammengebraut und dargeſtellt werden.

Dichteriſch iſt dieſer Moment einer der großartigſten, die es geben kann. Er iſt wie der Hölle abgelauſcht. Die Traumerzählung und der erfolgloſe Verſuch, zum Gebet zu

gelangen, ſind das Entſetzlichſte und Furchtbarſte, was die Dramatik aufzuweiſen hat. Sie wahrhaft ergreifend zu vergegenwärtigen, erfordert das Genie eines Meiſters, wie Ludwig Devrient es war, der allen vorhandenen Ueberlieferungen zu Folge, hier das Größeſte leiſtete, das auf den Brettern jemals zum Vorſchein gekommen. Er füllte mit den Worten: „Höre mich beten, Gott im Himmel! — Es iſt das erſte Mal! — Erhöre mich, Gott im Himmel!“ ... „Ich bin kein gemeiner Mörder geweſen, mein Herr Gott! — Hab mich nie mit Kleinigkeiten abgegeben, mein Herr Gott!“ unter dem anwachſenden Lärm der einbrechenden Räuber, wie man mit der Uhr in der Hand berechnet hat, einige Minuten aus. Auf den Knien rutſchend, die gefaltenen Hände krampfhaft ringend, am ganzen Leibe zitternd, in Schweiß gebadet, die Worte ſinnlos lallend immer athemloſer wiederholend, immer dringender, gehetzter, wüſter — ſo gab Ludwig Devrient dieſe Scene. Zuletzt bewegte er nur noch die ſchäumenden Lippen zu unartikulirten Lauten, zu dumpfem Röcheln. Daraus ſchreckte ihn das Einbrechen der Thüren und der durch das Fenſter hereinfallende Feuerſchein auf. Nachdem er einen Augenblick gelauſcht und in die Flammen geſtiert, ſtöhnte er kläglich: „Ich kann nicht beten — hier! hier! (Auf Bruſt und Stirn ſchlagend.) Alles ſo öd — ſo verdorrt!“ — Nun ſprang er trotzig auf und ſchrie: „Nein, ich will auch nicht beten!“ — Sein Spiel war hier wie ein Aufbäumen gegen den Himmel — ein Frontmachen gegen die ganze Hölle — aber nur eine Sekunde lang. Der wachſende Lärm, das Angſtgeſchrei

Daniels übermannte ihn gleich wieder, und er jammerte nun kläglich nach dem Tode durch den Degen „hinterrücks in den Bauch“. Als Daniel zaudert und wegeilt, will er toll durch's Fenſter und wird hier von den Räubern abgefangen.

Das Uebrige iſt Agonie.

II.

Die Perſonen der Tragödie „Othello“.

„Othello“ iſt eine von den Arbeiten Shakeſpeare's, die man von jeher für eine ſeiner beſten und künſtleriſch vollendetſten erklärt und deswegen auch ſtets zu den letzten Werken des Dichters gezählt hat. Man meint, daß ſie etwa 1611 oder 1612 entſtanden ſei. In England genoß und genießt ſie noch eine allgemeine Beliebtheit, deren ſie in Deutſchland nie recht hat theilhaftig werden können. Bei uns haben die bübiſche Verworfenheit des Jago und die blinde Eiferſuchtsraſerei des Othello, denen die rührende Desdemona zum Opfer fällt, ſtets einen ſo niederdrückenden und ſchmerzlichen Eindruck hervorgebracht, daß alle ſchauſpieleriſche Kunſt dafür nicht Entſchädigung genug zu bieten im Stande geweſen iſt. Schon der große Schröder, welcher Othello zuerſt in Hamburg am 26. Oktober 1776 zur Aufführung brachte, mußte ihn bald wieder fallen laſſen, weil die Wirkung eine allzu quälende und entſetzliche war. Sehr richtig äußert Wilhelm Oechelhäuſer: „Der breite Spielraum, welcher der berechneten Bosheit und der blinden Leidenſchaft eingeräumt iſt, denen die rührend-liebliche Desdemona ſchuldlos zum Opfer fällt, der Aus-

ſchluß alles Heiteren, Erfreulichen, und wenn es ſich auch nur in der Perſpektive zeigte, wird ſtets eine gewiſſermaßen abſtoßende Wirkung ausüben, die namentlich dann im Zuhörer das Uebergewicht behält, wenn der Darſteller der Titelrolle es nur verſteht, die wilden Ausbrüche der Leidenſchaft, nicht aber die verſöhnenden Momente des inneren Leidens und der tiefſten Reue zu zeichnen. Nicht Furcht oder Abſcheu, ſondern tiefes Mitleid mit dem Verfall der teufliſch mißleiteten Heldennatur, muß der Eindruck ſein, welchen die richtige Darſtellung des Othello im Zuſchauer zu hinterlaſſen hat."

Unter allen Umſtänden fordern die Geſtalten im „Othello" eine meiſterhafte und das Publikum unausgeſetzt feſſelnde Durchführung, eine Durchführung, welche durch künſtleriſche Steigerung und überraſchende Einzelheiten gleichſam über die Furchtbarkeit der Handlung hinweg zu täuſchen im Stande iſt. Othello, Jago, Desdemona wollen aus den Tiefen der menſchlichen Natur heraus und mit voller Darangabe einer bedeutenden ſchauſpieleriſchen Begabung dargeſtellt werden. Dürftigkeit der Auffaſſung, Nüchternheit des Spiels und Mangel an geſtaltender Kraft werden ewig und immer grade dieſem Trauerſpiel, das mit den Leidenſchaften, Gebrechen und der unterliegenden Unſchuld, die es zum Inhalt hat, ſo nackt und unvermittelt vor uns tritt, einen nicht zu verbergenden Abbruch thun. Nur ein großer Zuſammenfluß von leuchtendem Genie und unwiderſtehlicher Begabung wird es der Menge erträglich und gewinnend zu machen vermögen.

Dafür Anweiſungen und Fingerzeige zu ertheilen, iſt natürlich ſchwer, dennoch ſei es, ſo weit es überhaupt möglich, verſucht.

Ob Othello ein eigentlicher Mohr oder nur ein Maure ſein ſoll, darüber iſt viel geſtritten worden. Nach Frieſen will Othello als Maure vorgeführt ſein. Wir indes möchten bei dem Mohren bleiben, da Othello als ſolcher nachgerade volksthümlich und ſprichwörtlich geworden iſt. „Verfolgen wir die vielen Verſuche zur Klarlegung von Othello's Charakter", ſchreibt der eben genannte Shakeſpeare-Forſcher, „ſo begegnen wir häufig der Frage, ob das weſentliche Element desſelben in dem Hange zur Eiferſucht zu ſuchen, oder ob nicht wenigſtens dieſe Leidenſchaft das Hauptmotiv ſeiner Handlungsweiſe ſei. So viel iſt gewiß, daß Othello's Charakterbild nicht der Typus der Eiferſucht iſt. Andererſeits iſt es unzweifelhaft, daß ihn Eiferſucht zur Ermordung Desdemona's antreibt. Dieſer ſcheinbare Widerſpruch löſt ſich auf, ſobald wir alle Beſtandtheile ſeines mannigfaltigen Charakters im Zuſammenhange betrachten. Treuherzig, edel, bieder und empfänglich für die feinſten und zarteſten Empfindungen, iſt ſein Gemüth von den wunderbarſten Erlebniſſen nicht niedergedrückt worden. Es iſt vielmehr aus dem Drucke und der Bedrängniß derſelben unter gehobenem Ehrgefühle, geſtählter Tapferkeit und unter der Ausbildung aller Mannestugenden ſiegreich hervorgegangen; eine Erſcheinung, in welcher die Ungunſt ſeines Aeußeren unter dem Eindrucke von Achtung, Ehrfurcht und Liebenswürdigkeit des Benehmens vergeſſen werden konnte. Aber das

eine Blatt in dem Buche ſeiner Seele, das zur Aufzeichnung ſeiner mannigfaltigen Erfahrungen beſtimmt war, damit er daraus die Welt in ihren Verwickelungen, die Menſchen nach ihrem Werthe und Unwerthe beurtheilen und kennen lerne, iſt leer geblieben. Er hat keinen Maaßſtab, um über ſich und über Andere erſchöpfend zu urtheilen."

Othello iſt eine heldenhafte Natur, aber ganz urſprünglicher, naiver Art. Menſchenkenntniß beſitzt er gar nicht, dagegen eine Fülle von Leidenſchaft. Aus dieſen Eigenſchaften, auf die Jago ſpekulirt, entſpringt des armen Mohren ganze Schuld. Aus ſeiner Argloſigkeit, ſeiner Vertrauensſeligkeit, ſeinem Wohlwollen aufgeſtachelt, verliert er bald alles ruhige Gleichmaaß, allen Halt. Nur ein Schwarzer, nur ein Menſch von afrikaniſcher Abſtammung, mit einem Worte: nur ein Mohr kann von einem Böſewicht ſo mißbraucht, ſo hintergangen und in das Verbrechen hineingehetzt werden, wie es hier geſchieht. Nur ein Mohr kann ſo wild, mit ſo thieriſcher Wuth in der Raſerei der Eiferſucht und des gekränkten Ehrgefühls auftreten, wie wir es an Othello erleben. Wir glauben, daß Frieſen entſchieden dem Genie Shakeſpeare's Abbruch thut, wenn er glaubt, den Neger ableugnen zu müſſen. Die Natur und der Charakter des Farbigen ſind in ſo einleuchtender, ſo überzeugender Wahrheit wiedergegeben worden, daß den Letzteren abſtreiten wollen, den Dichter eines Verdienſtes berauben heißt, das kaum je vor noch nach ihm dramatiſch in ſolcher Vollkommenheit ſich zu Tage gelegt hat.

Auch Oechelhäuſer hält bei Othello am Mohren feſt,

nur mit der, wie uns dünkt, etwas zu weit gehenden Einſchränkung, daß der eingeborene Afrikaner vollſtändig hinter den hohen Feldherrn im Dienſt der chriſtlichen Republik Venedig zurücktreten ſolle. Wenn manche Darſteller darauf ausgehen, wie er meint, dem Othello Striche vom Muley Haſſan zu leihen, die Race zum oberſten Prinzip ihrer Darſtellung zu machen, ſo iſt dies allerdings wohl als eine übelberechnete Effekthaſcherei, als eine Verirrung anzuſehen; allein, wenn er zugleich erklärt: der Schauſpieler werde den Othello am beſten ſpielen, welcher ſeine ſchwarze Schminke ganz vergißt, ſo halten wir dies doch für zu weit gegangen, weil dann die ſchwarze Schminke ja eben ganz überflüſſig wäre. Uns ſcheint, daß Spiel und Mimik eines Darſtellers erſt dann als wohlgelungen zu bezeichnen ſein werden, wenn beide zu der ſchwarzen Schminke paſſen und dazu in Uebereinſtimmung treten. Es braucht deswegen Othello noch keineswegs einen niederen, burlesken Beigeſchmack und Züge zu gewinnen, die ihn in unſeren Augen herunterziehen und bloßſtellen. Sein Heldenmuth, ſeine Ehrenhaftigkeit, ſeine Offenheit können und ſollen auch in dieſer Färbung durchaus beſtehen, nur ihr zugleich charakteriſtiſch einigermaßen entſprechen, d. h. jene Eigenartigkeit und Sonderbarkeit erhalten, die mit jener „ſüdlichen Leidenſchaft“ übereinſtimmt, welche auch nach Oechelhäuſers Wunſch in der Mimik über unſer europäiſches Maaß hinausgehen ſoll. Die „bizarre Haſt und Beweglichkeit des Afrikaners“, welche der genannte Dramaturg verpönt, iſt immerhin, unſerer Anſicht nach, zu verwenden, nur darf ſie allerdings

bloß in einzelnen Augenblicken hervorbrechen und nie oder selten die Würde und hoheitliche Ruhe verwischen, die Othello eigen sein sollen.

Die Aufgabe ist freilich schwer, doch nichtsdestoweniger zu lösen, wie sich mehrfach gezeigt hat.

In Bezug auf Jago's Charakter sagt Genée: „Die Hauptquelle seiner Bosheit ist bei ihm der Neid, der gemeine Neid gegen glücklicher Gestellte. Zudem erkennen wir aus Jago's großer Redefertigkeit und aus dem Reichthum der Lebensregeln, die er Rodrigo vorführt: er ist ein Mensch von der Sorte Jener, die sich außerordentlich viel auf ihre praktische Lebensweisheit einbilden. Er ist ein Lebenskluger von der allernichtswürdigsten Sorte, und weil er sich selbst für geistig sehr überlegen gegen seine ganze Umgebung hält, dabei aber nicht die Stellung einnimmt, die ihm seiner Meinung nach gebührt, so reizt es ihn, seine geistige Ueberlegenheit wenigstens zum Schaden Anderer geltend zu machen. Von Grund aus ein völlig gemüthloser Egoist hat er mit seinen selbstsüchtigen Prinzipien sich persönlich doch wenig Vortheil zu erringen vermocht. Aus Bosheit darüber entschädigt er sich damit, daß er sich selbst für seine Schurkenstreiche Bewunderung zollt. Für das Gelingen seiner Pläne kommt ihm zu statten, daß er vermittelst seiner Persönlichkeit Allen als ein Mann von Biederkeit, Wohlwollen und Gradheit erscheint."

Diese Seiten seines Wesens wollen in der Darstellung besonders hervorgekehrt werden, wie denn auch nothwendig

bei dem glücklichen Fortgange ſeiner Nichtswürdigkeiten der zunehmende Uebermuth ſeiner Schlechtigkeit klar und ſichtbar ans Licht treten muß. Daß ſeine Lügen, ſeine Verleumdungen und teufliſchen Pläne ſo wohl anſchlagen und von Niemanden geahnt und entdeckt werden, das macht ihn mehr und mehr ſicher, ſteigert ſeinen hölliſchen Humor und läßt ihn zuletzt glauben: nichts in der Welt könne ihm mehr fehlſchlagen, alles müſſe werden, wie er es ſich denke. In dieſer Ueberhebung trifft ihn dann ſein Verhängniß. Sich am Ziele ſeiner ſataniſchen Ränke wähnend, ſieht er plötzlich das ganze ſtolze Gewebe derſelben in ſich ſelbſt zuſammenbrechen. Daraus entſteht zum Schluß ſein ohnmächtiger Trotz und die brutale Wuth gegen ſeine Frau.

Was Desdemona betrifft, ſo muß dieſelbe vor Allem eine rührende, echt weibliche Erſcheinung ſein. Schüchtern, ſtill und ſanft, wird ſie ſtark nur in ihrer Liebe zu Othello, die ſie offen und ohne Scheu auch vor dem Dogen und ſeinen Räthen bekennt, als es gilt Othello zu vertheidigen. Sie iſt arglos wie ein Kind, und da ihr die Mutter fehlt, auch vielfach unerfahren, in vielen, ja den meiſten Dingen, allein auf ihren Inſtinkt verwieſen. Gut, wie ſie ſelbſt iſt, ſetzt ſie überall nur das Beſte voraus und kann ſich das Schlechte nicht denken. Daraus erwächſt das tragiſche Fatum ihres Lebens. Sie fällt, gleichſam ein Opfer ihrer Unſchuld. Keuſch, engelrein, ſelbſt in ihrer Liebe ohne verzehrende Leidenſchaft und nur von jener Sinnlichkeit durchhaucht, die ſich und all ihren jungfräulichen Liebreiz in erröthender Ergebung dem Geliebten anheimſtellt, gleicht ſie

einigermaßen Cordelia und Ophelia und bildet mit ihnen das entzückende Kleeblatt Shakeſpeare'ſchen Frauengeſtalten.

Eine Schauſpielerin, die mit dieſen Geſtalten und namentlich mit Desdemona nicht tieferſchütternd und hinreißend zu wirken vermag, verzichte auf die Verkörperung ſolcher Rollen. In dieſen Geſtalten iſt Zeug, das Publikum in ſeinen eigenen Thränen zu ertränken. Der Auftritt, welchen Desdemona vor ihrer Ermordung mit Emilie hat, iſt voll der feinſten und ſeelenvollſten Züge, und Rötſcher hat Recht, ihn den Schwanengeſang zu nennen, mit dem ſie ſich ſelbſt zu Grabe geleitet.

Der Doge verlangt in ſeiner Erſcheinung den vollen Ehrfurcht gebietenden Ausdruck eines würdigen und wohlwollenden Alters.

Brabantio hat etwas von einem polternden Vater; er iſt leicht erregt und heftig; zeigt dabei aber den Anſtand und die Haltung des echten Nobili.

Der erſte Senator, Gratiano und Lodovico ſind Männer von gutem Anſtande und gefälligem Benehmen.

Caſſio iſt ein junger Venetianer vornehmer Abkunft und von guter Erziehung. Oechelhäuſer ſchildert ihn folgendermaßen: „Offen und freundlich, vertrauend gegen Jedermann, dabei ein tüchtiger Soldat, hat er nur die kleine, von Jago ſo verhängnißvoll benutzte Schwäche, durch den Wein aller Herrſchaft über ſich ſelbſt beraubt zu werden.“ Der Auftritt, in welchem der Darſteller des Caſſio den Angetrunkenen zu ſpielen hat, darf durchaus nicht übertrieben und widerwärtig werden. Der Rauſch muß im Gegentheil

drollig wirken und mit einer gewiſſen Liebenswürdigkeit vorgeführt erſcheinen.

Rodrigo iſt ein wohlhabendes, verzogenes Mutterſöhnchen, das nicht mit all zu viel Verſtand geſegnet iſt und ſeinem tragiſchen Schickſal gleichſam blindlings in die Arme läuft.

Montano und die drei Edelleute von Cypern haben ſich beſcheiden und mit gutem Anſtande in das Zuſammenſpiel einzufügen.

Emilie will geſchickt und nicht ohne Bedeutung ausgeführt werden. Sie hat keinen Zug von Idealität an ſich und iſt in ihrem Weſen etwas leicht; allein die Liebe und Treue, welche ſie ihrer Herrin beweiſt, der ſie eine aufrichtige Freundin wird, verſöhnen den Zuſchauer vollauf mit ihr, wenn dieſe Eigenſchaften durch verſtändiges Spiel in das rechte Licht gerückt werden.

III.

Ein paar dramaturgiſche Winke zur Darſtellung von Leſſing's „Minna von Barnhelm.“

„Minna von Barnhelm“, dieſes in Anlage und Durchführung gleich meiſterhafte Luſtſpiel, das anerkanntermaßen zu den beſten der ganzen dramatiſchen Literatur gehört und ohne Zweifel ſich dauernd auf der Bühne erhalten wird, verdient aus dieſen Urſachen auch die eingehendſte Aufmerkſamkeit der Darſteller und Dramaturgen. Da die Handlung einfach und natürlich, der Gang ihrer Entwickelung langſam und behäbig, die Intrigue ſchlicht und ungeſucht iſt, die eigentliche Kataſtrophe mehr durch das pſychologiſche Intereſſe als durch ſtarke äußere theatraliſche Wirkung feſſelt, ſo wird der gute Erfolg und das Glück einer Aufführung immer nur durch ein abgerundetes, lebhaftes, in ſatten Farben gebotenes Spiel erlangt werden können.

Jede einzelne, auch die unbedeutendſte Figur dieſer Komödie verlangt eine feſte und ſicher gegebene Geſtaltung,

eine Geſtaltung, welche ebenſo lebenswahr und natürlich, als dem Sinne der höheru Kunſt gerecht erſcheint.

Unter den männlichen Charakteren des Stückes nimmt Major Tellheim die erſte Stelle ein. Er muß ritterlich und treuherzig, knapp und barſch im Benehmen, leicht aufbrauſend und hitzig, aber jederzeit einnehmend und edel gehalten werden.

Im erſten Akt, dem Wirth gegenüber, iſt er kurz angebunden und gereizt. Die Worte: „Komm, Juſt, der Herr will nicht erlauben, daß ich Dir in ſeinem Hauſe ſage, was Du thun ſollſt“ müſſen ſchroff und herausfahrend, mit ungeduldiger Wendung Tellheims zum Gehen, die Anrede des Wirths unterbrechen. Seine Haltung gegen Juſt iſt befehlend und ſtreng, aber nicht ohne alle herablaſſende Vertraulichkeit. Gegen die Dame in Trauer erſcheint er in hohem Grade ehrerbietig und voll rührender Zuvorkommenheit. Das Herausziehen ſeines Taſchenbuchs und das Suchen nach der angeblich nicht vorhandenen Marloff'ſchen Schuldverſchreibung darf nicht zu eilig und flüchtig angedeutet werden; denn Tellheim iſt zu feinfühlend, um nicht den Verſuch zu machen, die Wittwe ſeines verſtorbenen Freundes von dem Nichtvorhandenſein jenes Papieres vollkommen zu überzeugen. Er muß alſo aufmerkſam und mit ſtreng prüfender Miene den Inhalt der Briefta ſche unterſuchen. Das „Ich finde nichts“ will nach einer längeren Pauſe und ſehr beſtimmten Tones geſagt ſein. Gegen den fremden Bedienten des Fräulein von Barnhelm, der mit dreiſter, naſeweiſer und etwas flegelhafter Ungebundenheit, zugleich

aber einer durchtriebenen Anſtelligkeit vorgeſtellt werden muß, hat ſich Tellheim vornehm und abweiſend zu verhalten. Gegen Paul Werner zeigt er ſich dagegen durchweg kameradſchaftlich; nur daß dieſe Kameradſchaftlichkeit doch ein wenig vom Tone des Vorgeſetzten an ſich hat.

Den achten Auftritt des zweiten Aktes, in welchem Tellheim zuerſt ſeiner Minna im Stücke gegenüber tritt, ſieht man ſelten oder nie mit der rechten Wahrheit und Wirkſamkeit zur Ausführung bringen. Die Verlegenheit, in welche die Liebenden gerathen, da ſie ſich von dem Wirth belauſcht ſehen, verſäumt man meiſt dem Publikum recht bemerklich zu machen. Es wird ſelten jene Wirkung erzielt, die vorhanden ſein muß, um die Zuſchauer in die richtige Stimmung für die nächſtfolgende Scene zu verſetzen. Tellheim und Minna, von ihren Empfindungen hingeriſſen, Alles um ſich her vergeſſend, wollen ſich mit den Ausrufen: „Ah, meine Minna!“ — „Ah, mein Tellheim!“ in die Arme ſtürzen; da auf einmal gewahrt der Major den Wirth und dadurch ſtutzig gemacht, hält er inne und ſagt froſtig, ein paar Schritte zurücktretend: „Verzeihen Sie, gnädiges Fräulein, — das Fräulein von Barnhelm hier zu finden —“. Minna, etwas verwundert über dies Zurückweichen und das Stocken, aber noch aufgegangen in ihre Freude über das Wiederſehen mit dem Geliebten, bemerkt nicht ſogleich, was das befremdende Benehmen Tellheims veranlaßt; ſie geht, wenn auch etwas zögernder weiter vor, indem ſie ſpricht: „Kann Ihnen doch ſo gar unerwartet nicht ſein?“ Und in ihrer Emphaſe fortfahrend, ruft ſie: „Ich ſoll

Ihnen verzeihen, daß ich noch Ihre Minna bin? Verzeih' Ihnen der Himmel, daß ich noch das Fräulein von Barnhelm bin!" Dabei tritt sie näher auf Tellheim zu, nicht inne werdend, daß er mehr und mehr scheu zurück geht, bis er „Gnädiges Fräulein" stotternd, recht auffallend seine Blicke auf den Wirth wirft. Nun erst erblickt auch das Fräulein den Eindringling; sie fixirt denselben, beginnt wie Tellheim zu stocken und erregt dadurch die Aufmerksamkeit Franziskas. Diese gewahrt jetzt auch den Lästigen, schlägt sich drollig mit der Hand vor die Stirne, indem sie zu verstehen giebt, daß sie längst den Gegenstand des Anstoßes hätte erkennen sollen, faßt den Wirth unter den Arm und zieht ihn unter lauten und lärmenden Reden zur Thüre hinaus.

Es mag vielleicht seltsam erscheinen, diesen kleinen und an sich unwichtigen Moment so bedeutsam behandelt zu finden, allein dem Tieferschauenden wird ohne Zweifel der Grund dazu einleuchten, wenn er sich überlegt, daß das ganze Benehmen Tellheims dem Fräulein gegenüber ohne diesen Auftritt wahrscheinlich ganz anders sein würde, als es ist. Er würde vielleicht im ersten Ausbruch der Freude über das unerwartete Wiedersehen nur sein Herz haben sprechen lassen — der Anlauf dazu ist gegeben — wenn nicht die Erscheinung des Wirths ihm die Umstände klar vor die Seele gerufen, in denen er sich eben jetzt befindet. Die Erinnerung an seine traurigen Verhältnisse, welche ihm niemand so hart in's Gedächtniß bringen kann, wie grade der Wirth, — bestimmen seine Zurückhaltung, seine Ver-

bitterung und Schroffheit in der nächſten wie überhaupt in den folgenden Scenen. Deshalb erheiſcht jener kleine, vorher erwähnte Moment ſo große Beachtung und ſubtile Ausführung. Er veranlaßt Tellheims Kälte gegen Minna, ſeine Sprödigkeit gegen Werner, ſeine Zerſtreutheit und halbwegs üble Laune gegen Franziska, welche dieſe indes durch ihren heiteren Humor und ihr drolliges Weſen doch ſchon in etwas abzumildern verſteht. Tellheims Worte „Das gefällt mir nicht übel“, mit welchen er im dritten Akte abtritt, können nach einem bedeutungsvollen langen Blicke auf das Frauenzimmerchen und den Wachtmeiſter, mit einem wohlgefälligen Lächeln geſprochen werden.

Im vierten Akt iſt die Gemüthsſtimmung des armen Majors gereizt und bitter; indem er ſich in ſeiner Ehre verletzt glaubt und ſein Vermögen für verloren hält, will er die Geliebte davon überzeugen, daß er ihr entſagen müſſe. Dieſe Entſagung wird ihm ſchwer, und doch empört es ihn faſt, daß Minna die Nothwendigkeit derſelben nicht einſehen und begreifen will. Als ihm indeß die Frauen vorſpiegeln, das Fräulein ſei um ihrer Liebe willen zu ihm enterbt und unglücklich, da ſchlägt ſeine Empörung in's Gegentheil um, und er iſt eben ſo feſt entſchloſſen, Minna zu heirathen, als er vorher entſchloſſen war, ſie zu laſſen.

Der Umſchwung will raſch und überſtürzt vollzogen ſein, wie das im Charakter Tellheims liegt, der überall klar und durchſichtig zu Tage tritt; noch zuletzt in dem Momente, in dem er glaubt, Minna habe nur ein frevelhaftes

Spiel mit ihm getrieben, um ſich ihres Ringes und ihrer Verſprechungen gegen ihn zu entledigen. Auch hier vollzieht ſich der Wechſel ſeiner Stimmung raſch und plötzlich, wie er denn überhaupt von dem einen Aeußerſten leicht in das andere übergeht. Er iſt eine durchweg tüchtige und ehrenwerthe Natur, die jedoch durch die Umſtände, in die ſie gerathen, etwas Unruhiges, Erregtes und Gereiztes erhalten hat.

Minna von Barnhelm iſt dagegen eine viel harmoniſcher und gleichmäßiger gebildete Seele. In ihrer Darſtellung muß neben dem hingebenden, naiv-mädchenhaften Naturell vor allem der entſchloſſene und feſte Charakter zur Geltung kommen. Minna weiß durchaus, was ſie will, und beſitzt neben tiefer Empfindung einen höchſt aufgeweckten Geiſt, einen Geiſt, der wohlwollend und gütig von Hauſe aus, in gehobener Stimmung ſich wohl von einem Riccaut hinter das Licht führen läßt, aber da, wo es gilt, für die Liebe und das heiligſte Gefühl des Herzens in die Schranken zu treten, eine ſo echt weibliche Klugheit und Scharfſinnigkeit beweiſt, daß er auf der Höhe der dramatiſchen Situation dieſelbe bis zu einem gewiſſen Grade leitet und beherrſcht. Minna übertrifft Tellheim in Allem, was ſich auf Umgangsformen, geſelligen Ton und ſelbſt eine gewiſſe Lebenserfahrung bezieht, durchaus, allein ſie beugt ſich auch zugleich vor ſeiner männlichen Seele und empfindet Achtung vor ſeiner etwas herben, aber unerſchütterlichen Tugend. Dies Unterordnen und Ueberragen von Minna's Weſen gegenüber demjenigen des Majors iſt der Reiz und

zugleich die Schwierigkeit in dem Zuſammenſpiel dieſer beiden Rollen, die, um die richtige Wirkung zu machen, mit ebenſoviel feinem und richtigem Takt, als warmer und natürlicher Hingabe dargeſtellt ſein wollen.

Im zweiten Akt erſcheint das Fräulein von Barnhelm durch die Reiſe, den Aufenthalt in der fremden Stadt, die kleinen erlebten Abenteuer etwas unruhig und aufgeregt. Sie darf hier nicht zu läſſig und ſeßhaft ſein, ſondern muß mehrfach ihre Stellung verändern, ſitzen, aufſtehen, wieder ſitzen. Sie iſt geſpannt und der Dinge wartend, die da kommen ſollen. Ernſt und Laune wechſeln. Das Auftreten und Ausforſchen des Wirths dämpft und drückt ihre Stimmung zunächſt nieder, bis dann plötzlich die Geſchichte mit dem Ringe kommt, die nicht lebhaft und bewegt genug gegeben werden kann, weil ſie dabei von ihrem Gefühl für Tellheim ſo zu ſagen überrumpelt wird. Es kommt wie ein Rauſch der Liebe über ſie; ihr Herz jubelt in Freude und Seligkeit auf, ein Jubel, den die Grobheit des Juſt zwar bedeutend abſchwächt, der aber nach deſſen Fortgehen, allerdings etwas geſammelter und mit einem freudigen Aufblick zum Himmel, wiederkehrt.

Der Augenblick der erſten Begegnung mit Tellheim iſt ſchon geſchildert, und das Uebrige in dieſem Akt erheiſcht nur lebhaft gehobenen, friſchen Ausdruck, um die richtige Wirkung zu üben. Vor allen Dingen hat die Darſtellerin auf künſtleriſche Steigerung in der geiſtigen Stimmung und in der Mimik zu ſehen, ſie hat in der Scene mit Tellheim

alle ihre Kräfte einzuſetzen und kann dies auch, da ihr der ganze dritte Akt zum Ausruhen bleibt.

Im Anfang des vierten Aktes iſt Minna von Barnhelm etwas zerſtreut und in ihren Kriegsplan verſunken, von deſſen Gelingen ſie überzeugt iſt. In dieſer zuverſichtlichen Gemüthsverfaſſung giebt ſie ſich gutmüthig an die Begegnung mit Riccaut hin und ſie kann in den kleinen Auftritt mit Werner ganz wohl einen Hauch von Neckerei legen, vielleicht indem ſie die Worte: „Recht wohl, Herr Wachtmeiſter. Ich wünſche nur, daß der Kriegszahlmeiſter dem Major etwas Angenehmes möge zu ſagen haben," in nachgeahmtem Ordonnanzton Werner's zum Beſten giebt. — In der großen Scene mit Tellheim verfährt Minna im Vergleich zu den früheren diplomatiſcher und geſetzter. Sie beherrſcht ſich und ihr Spiel, weil ſie ihren Zweck im Auge hat. Hier hat ſich die Darſtellerin als gute Schauſpielerin zu erweiſen. Hier gilt es kluge Verſtellung, denn wenn Minna die Erzürnte, die Entrüſtete ſpielt, wenn ſie abeilend ruft: „Laſſen ſie mich, meine Thränen vor Ihnen zu verbergen, Verräther", ſo ſoll und darf nur Tellheim, aber durchaus nicht das Publikum damit getäuſcht werden. Ton und Spiel dürfen, ja ſollen allerdings tragiſch ſein, aber doch nur ſo, daß man ſtets den Schalk darunter gewahr wird. Im fünften Akte iſt dieſe Verſtellung fortzuſetzen, nur daß ſie hier mehr Gelaſſenheit und Ruhe, nicht die Spannung und Abſichtlichkeit von früher zeigt, weil die Schelmin ſicher darin geworden. Schließlich jedoch wächſt ihr die Sache über den Kopf, und als Tellheim, aufgebracht

und erzürnt, zu der Vermuthung kommt, daß Minna nur auf gute Manier ſich habe von ihm losmachen wollen, da endlich erkennt ſie zu ihrem Schrecken, daß ſie den Scherz zu weit getrieben und daß ſie klein beigeben muß. Von dieſem Augenblicke an kehrt ihr weiches, empfindungsvolles Weſen wieder zurück, mit dem ſie Liebe und Verzeihung von dem Major erſchmeichelt und ſo Alles in Harmonie zu löſen weiß.

Die Rolle des Grafen von Bruchſal mit ſeinem ganzen Auftritte wird vielfach und nicht grade zum Schaden des guten Erfolges ausgelaſſen, was leicht geſchehen kann, wenn man das Fräulein von den Worten „Ich höre ihn ſchon“ aus der 12. gleich zu jenen der folgenden Scene „Kommen Sie, Tellheim“ übergehen läßt. Wird der Graf beibehalten, ſo bietet ſeine Darſtellung keine Schwierigkeit. Er bedarf nichts, als vornehme Haltung und würdigen Ton, um den zweckentſprechenden Eindruck zu machen.

Eine der wichtigſten und reizendſten Aufgaben für die darſtellende Kunſt iſt die Franziska, dieſe kleine, muntere und neckiſche Perſon, welche, wie die landläufige Redensart geht, Herz und Mund auf der rechten Stelle hat. Sie muß etwas durchaus Drolliges, Keckes, Friſches und zugleich Anmuthiges in ihrem Weſen haben, doch darf es nicht gemacht, ſondern ſtets natürlich erſcheinen. Unter allen Umſtänden bietet die Rolle einer geiſtvollen und geſchickten Schauſpielerin tauſend Gelegenheiten zu überraſchenden und ſchlagenden Wirkungen.

Gegen das Fräulein zeigt ſich Franziska vertraulich, immer theilnahmsvoll, ſtets mit einem Hauch von Humor.

Gegen den Wirth benimmt sie sich dreist, die Herrschaft fast mehr spielend, als ihr Fräulein. Ihn foppt sie am meisten und derbsten, weil sie Menschenkenntniß genug besitzt, um sogleich seiner Habgier, seiner Zudringlichkeit und Neugierde inne zu werden. Die erste durchschlagende Wirkung erzielt Franziska, wenn sie vom Wirth verlangt, daß er anstatt Kammerfrau: Kammerjungfer in das Fremdenbuch setze. Und zwar will diese Stelle sehr rasch und fast in einem Athem gesprochen werden. „Es soll mir lieb sein, wenn mich die Polizei recht kennt“ ist alsdann mit einem Ruck ruhig und vom früheren Ton merklich abgesetzt, hinterher zu sagen. Wenn sie gleich darnach den alten Fuchs über die Absicht ihres Fräuleins aufklären will, wird sie die Worte „Aber daß es ja unter uns und der Polizei bleibt“ ebenso wie das Folgende leise dem Aufdringlichen zuzuflüstern haben. Da derselbe nachher auf Franziska stichelt, indem er meint „Freilich kann man von einem jungen Mädchen nicht verlangen, daß es eine ernsthafte Sache mit ernsthaften Leuten, ernsthaft traktire“, so wird sie noch besonders spitz gegen ihn und muß die Frage „Aus dem Sie vielleicht auch noch erst einen ehrlichen Mann vertreiben müssen“ mit einer gewissen Gehässigkeit sagen und diese mit möglichst schneidendem Tone beibehalten, wenn sie sich, den Ring erkennend, rasch zum Wirthe wendet und scharf inquirirend fragt: „Herr Wirth, wo haben Sie diesen Ring her?“

Der Ausruf über den groben Just: „Das ist ein Schlingel!“ will in verdutzter Erstauntheit recht derb herausgetrieben sein.

Das Spiel Franziskas in der erſten Begegnung zwiſchen Tellheim und dem Fräulein iſt bereits geſchildert worden.

Im dritten Aufzuge muß Franziska gegen den impertinenten Juſt recht kurz angebunden ſein. Wenn der gutmüthige Flegel ſie verlaſſen will, hat ſie, wenn ſie ihn zurückruft, ein pfiffiges Geſicht zu machen, denn es iſt ihre beſtimmte Abſicht, ihn durch die Erkundigung nach den anderen anſtelligeren Dienern des Majors recht auffällig abzuführen, d. h. ihm ſeine Unwürdigkeit recht klar vor Augen zu bringen, — eine Abſicht, die freilich vollkommen mißlingt und ihr eine ſtarke Beſchämung einträgt.

Während ſie ärgerlich auf ſich ſelbſt dieſelbe zu verwinden ſucht, erſcheint der Wirth, den ſie in dieſer Stimmung ohne Weiteres abfertigen will; da der Zudringliche dies aber nicht geſtattet, fängt ſie auch ſogleich wieder an denſelben aufzuziehen. Die Bemerkung: „O, Herr Wirth, das hat Ihnen geträumt“ muß nach recht aufmerkſamem Zuhören, ganz erſtaunt und verwundert, vielleicht mit einem Zuſammenſchlag der Hände geſprochen werden. — Wenn der Wirth von dem Schlüſſel zu dem Erlebten ſpricht, muß Franziska auffallend die Zerſtreute ſpielen, indem ſie vom Schlüſſel ihrer Thür redet. Er fährt dann eifrig fort: „Nicht ſo einen Schlüſſel; ich will ſagen, mein ſchönes Kind, den Schlüſſel, die Auslegung gleichſam; ſo den eigentlichen Zuſammenhang von dem, was ich geſehen“ —, worauf Franziska am Beſten thut, ihr „Ja ſo!“ recht wichtig und bedeutſam zu ſagen, ſo daß der Wirth dadurch zur

Annahme verführt, er werde das Weitere hören, ihr behutſam und neugierig näher trippelt; ſie aber macht eine ſchnippiſche Verbeugung, indem ſie ganz gleichgültig ſagt: „Nun, Adieu, Herr Wirth; werden wir bald eſſen, Herr Wirth?“

Dieſen Ton behält ſie gegen den Wirth unausgeſetzt bei in ſcharfem Gegenſatze zu der Weiſe, wie ſie zu Werner ſpricht, deſſen ganzes Weſen und Erſcheinen ihr ſogleich angenehm geweſen iſt. Sie neckt ſich auch mit ihm, aber dieſe Neckerei iſt durch einen Hauch von Achtung und Zuneigung gehoben, während die mit dem Wirth mehr wegwerfender Art erſcheint. Sie veranlaßt Werner zu bleiben und mit ihr zu plaudern, einmal, weil ihr der Mann gefällt, dann, weil ſie ihn über Tellheim ausforſchen will. Sie macht ihn daher recht zutraulich. Von Tellheim alsdann in ihrer Unterhaltung mit Werner geſtört, überträgt ſie ihre drollige Laune auf das Geſpräch mit dieſem, indem ſie ihm vorredet, daß ſie und ihre Herrin „Geſchriebenes“ nicht leſen können, indem ſie ihn warnt, dem Wachtmeiſter „Geheimniſſe von einer gewiſſen Art“ mitzutheilen u. ſ. w. u. ſ. w. Wenn Paul Werner zögernd von ihr Abſchied nimmt und ihr, verlegen zur Thür hinausplatzend, „Guten Appetit“ wünſcht, ruft ſie ihm, von dieſem Weſen angeſteckt, ihr „Gleichfalls, Herr Wachtmeiſter“ nach, indem ſie wie feſtgebannt ſtehen bleibt und ihm nachblickt. Nach einer kleinen Weile ſagt ſie, wie in Gedanken verloren: „Ich glaube“ — ſchaut dann ſcheu überall herum, und ihr Geſicht in die Hände oder ihre

Schürze verbergend, fügt ſie, eilig davon ſtürzend, hinzu: „Der Mann gefällt mir!“

Im vierten Akt, in welchem Franziska neben dem Fräulein etwas in Hintergrund tritt, kann ſie nur durch Friſche und Natürlichkeit des Ausdruckes ſich eine gewiſſe Geltung neben dieſer erringen und bewahren. Wenn ſie am Schluß dieſes Aufzuges die Komödie ihrer Herrin fortſetzt und die traurigen Schickſale, die ſich jene angedichtet, bethenert, hat das recht befliſſen und übertrieben zu geſchehen, wie das im Weſen jeder Verſtellung zu liegen pflegt.

Im fünften Akte ſetzt ſie ihr Spiel fort, jedoch ohne Zweifel etwas läſſiger, weil ſie der Schmerz des Majors rührt und ſie ihm gerne aus dem Traum helfen möchte. Als ſie im dritten Auftritte, da die Feſtigkeit des Liebenden ſie in Verlegenheit ſetzt, vorgiebt, ſie höre klingeln und müſſe hinein zu dem Fräulein, will Tellheim ihr bekanntlich nacheilen. Sie aber ruft: „Um des Himmelswillen nicht! Sie hat mir ausdrücklich verboten mit Ihnen zu ſprechen!“ Dies muß ſie wohl recht ernſt und nachdrücklich ſagen und zur Thüre eilen. Dort hat ſie jedoch plötzlich ſtill zu halten, ſich vorſichtig umzuſehen und dann ganz leiſe und verſchmitzt zu wiſpern: „Kommen Sie wenigſtens mir erſt nach.“

Wenn ſie mit Minna wieder erſcheint, iſt ſie gefaßt darauf, die Bombe platzen und das Paar verſöhnt zu ſehen. Als jedoch ihr Fräulein grauſam genug die Mummerei fortſetzt, Tellheim aber endlich den alten Ton der Liebe an-

ſtimmt, da platzt Franziska mit dem Ausruf hervor: „Bald wäre der Spaß auch zu weit gegangen!“ Wenn darauf das Fräulein ſie anfährt „Ohne dich in unſer Spiel zu mengen, Franziska, wenn ich bitten darf“, huſcht ſie verdutzt zurück, indem ſie mürriſch murmelt: „Noch nicht genug?“ Doch muß dies ganz für ſich und ſo geſchehen, daß dieſe gemurmelten Worte mit den nächſtfolgenden des Fräuleins zuſammenfallen. Minna darf ja keine Pauſe machen und nach dem Abtrumpfen der Geſpielin ohne Aufenthalt zu Tellheim weiter ſprechen. Raſches und lebhaftes Ineinanderreden iſt eine Hauptbedingung aller Wirkung des Luſtſpieldialogs. Es iſt eine üble und ſchlechte Angewohnheit der Schauſpieler, die Stichworte immer erſt ganz ausklingen zu laſſen, ehe ſie mit der Entgegnung einſetzen. Dadurch wird das Geſpräch ſteif und meiſt abſpannend. Das gebildete Publikum hat nicht nöthig, ſich Alles genau erklären zu laſſen, ſondern erräth zur Noth eine auslaufende Geſprächswendung oder Redensart, wenn es ſie nicht ganz verſtehen ſollte. Eine lebhafte Unterhaltung läßt ſich eben nur durch raſches Einſetzen lebhaft erhalten.

Wenn im achten Auftritte der verlegene Wirth erſcheint und Franziska leiſe bei Seite ruft, hat dieſe die Betheurung „Gewiß, wir wiſſen ſelbſt noch nicht, was in dem Briefe ſteht“ recht drollig aufziehend zum Beſten zu geben und dann auf die Beſcheid ertheilenden Worte ihres Fräuleins den Läſtigen eilig aus der Thüre zu ſchieben.

Die Schlußſcene zwiſchen Franziska und Werner kann auch die ſchlechteſte Darſtellung nicht ganz um ihren Er-

folg bringen, aber eine gute kann denſelben noch immer weſentlich erhöhen. Werner ſteht gerührt und ergriffen von Tellheims Glück und gütigem Benehmen; er wiſcht ſich die feuchten Augen mit dem Rockärmel oder der verkehrten Hand, als ſein Major, Minna nacheilend, Franziska zuruft: „Ha! Wer ein beſſeres Mädchen und einen redlicheren Freund hat, als ich, den will ich ſehen.“ — Als er fort iſt, ſtehen Franziska und Werner verlegen und wortlos einen Augenblick von einander abgewendet, erſtere erregt und eifrig vor ſich hin murmelnd: „Ja, gewiß, es iſt ein gar zu guter Mann“ u. ſ. w. Indem ſie ſich ihm nun ſchüchtern und verſchämt nähert, ſagt ſie verlegen: „Herr Wachtmeiſter —“ Dieſe Verlegenheit dauert bei ihr, wie bei Werner fort und prägt ſich in kleinen Pauſen, unruhigen Bewegungen und ſtockenden Reden aus, bis zu dem Moment, wo ſie, am Kleide oder der Schürze zupfend und dann das Geſicht verſteckend, fragt: „Braucht Er keine Frau Wachtmeiſterin?“ Von da bis zum Schluß ausbrechender Jubel.

Die Figur des Juſt iſt nicht leicht zu vergreifen, ſie will derb und mit einer etwas ungehobelten Gutmüthigkeit gegeben werden. Sein Kommen, Gehen, Sprechen, Lachen u. ſ. w. erheiſcht überall eine etwas polternde und lärmende Ausführung. Ein Zug von roher Schadenfreude braucht nicht zu fehlen, wenn dieſer Zug auch freilich nicht der Art hervortreten darf, daß er das Bild dieſes Mannes widerwärtig macht. Sein erſter Moment iſt charakteriſtiſch und bezeichnend für ihn; er träumt, daß er den Wirth für

die ſchlechte Behandlung ſeines Herrn durchprügelt. Er liebt ſeinen Herrn und eigentlich nichts wie ſeinen Herrn, für den er durch's Feuer geht. In dieſer Liebe liegt die ganze rührende Schönheit dieſer gemeinen Natur, die ſich gibt, wie ſie iſt und mit gar nichts in und an ſich ein Hehl macht. Juſts Wuth über den Wirth, ſein Widerwille gegen die Frauenzimmer, ſein Vertrauen zu Paul Werner, ſeine Verehrung für den Major Tellheim, das Alles offenbart ſich in kräftigen Strichen und Farben. Seine Pudelgeſchichte und die Nutzanwendung aus dieſer auf ſein eigenes Verhältniß zu ſeinem Herrn muß ihm die Herzen der Zuſchauer ſo gewinnen, daß man ihm darüber alle ſeine ſonſtige Plumpheit und Rohheit gerne vergibt. Gegen weibliche Weſen hat er beſonders ungeberdig aufzutreten; hierdurch unterſcheidet er ſich von Werner, der gegen ſolche zwar etwas ungelenk und ſteif, aber immer zuvorkommend und artig erſcheint. Im zweiten Akt ſchnauzt Juſt das Fräulein und Franziska geradezu an. Man hat ihn in ſeiner Arbeit geſtört, man will mit ſeinem Major anbinden, und er ſieht im Geiſt nur Plackerei für ſich daraus entſtehen, das ergrimmt ihn, und er iſt nicht der Kerl, der ſeinen Grimm verſchluckt.

Im dritten Aufzug bringt er ſehr widerwillig den Brief ſeines Herrn an das Fräulein und die Beſtellung an Franziska. Er entledigt ſich dieſer beiden Aufträge auf ſeine Art, d. h. grob und hämiſch. Hauptſächlich wurmt ihn die Vertraulichkeit ſeines Herrn mit der Kammerjungfer,

die er ſich natürlich in ſeiner Weiſe auslegt. Wenn er ſich erkundigt, „ob ſein Major nicht das Vergnügen haben könnte, die Jungfer auf ein Viertelſtündchen zu ſprechen“ und Franziska fragt „Mich?“, muß ſein Satz „Verzeih Sie mir, wenn ich Ihr einen unrechten Titel gebe“ recht maliziöſe herauskommen, denn, wenn er damit auch ſchon ſagen will, er wiſſe nicht, ob ſie mehr als Kammerjungfer bei dem Fräulein ſei, ſo deutet er ihr doch auch zugleich an, daß er ſie für nichts weniger als eine Jungfer halte. Wenn Franziska ihm ſagt „Er kann nur kommen“ u. ſ. w. und er weiter fragt „Aber, wann kann er kommen? Wann iſt es Ihr am Gelegenſten, Jungfer? So in der Dämmerung?“, ſo muß das hämiſch auslholend, mit liſtigem, verſchmitztem Augenzwinkern geſagt werden. Seine Auskunft über die andern Diener des Majors gibt er zu Anfang ganz behäbig und zutraulich, um Franziska ſicher zu machen; nachher muß ſeine Schadenfreude ſtark merkbar werden.

Wenn im letzten Akt Tellheim auf das Fräulein böſe wird und Werner auch Franziska mit ſeinem „Geh Sie!“ anfährt, ſo kann Juſt ganz wohl ſeine Freude über das Abtrumpfen der ihm verhaßten Frauenzimmer bezeugen und hinter dem Rücken der zurückſchreckenden Franziska ſein Rübchen ſchaben.

Paul Werner will ſtramm militäriſch, dabei aber flott und luſtig geſpielt ſein. Er iſt eine gute, tapfere Haut, voll Muth und Lebensluſt. Sein Erſcheinen muß ſtets etwas geräuſchvoll ſein, ſporenklirrend, peitſchenknallend, vor

ſich hin trällernd, dabei aber ſtets eine natürliche Würde behauptend. Gegen Frauen leicht verlegen und ſteif, zeigt er ſich im Umgang mit Männern frei und offen, Gutmüthigkeit iſt ein hervorſtechender Zug an ihm. Wenn er Tellheim anlügt, um ihn zur Annahme des Geldes zu bewegen, das er ihm bringt, muß er das ungeſchickt und unruhig thun. Als der Major ihm zeigt, daß er die Lüge erkennt und ihn fragt „Was wirſt Du dann ſagen?“, ſo dürften die Worte „Ich werde ſagen, daß ich gelogen habe“ u. ſ. w., ganz wie eine ordonnanzmäßige Meldung, nur zugleich mit dem Ausdruck des Aergers herauszuſtoßen ſein. Aerger, Verdruß, guter Humor — alles will etwas ſtark an dieſem Manne ausgedrückt ſein, ebenſo auch die Verlegenheit, in welche Franziska ihn, Tellheim gegenüber, mit dem Ringgeplauſche verſetzt, namentlich aber ſeine Entrüſtung im elften Auftritt des letzten Aktes, wenn der Major das gebrachte Geld von ihm nicht nehmen will.

Der Wirth iſt bereits hinreichend charakteriſirt. Dieſe Rolle kann nicht kriechend, katzenbuckelnd, neugierig, geldſüchtig und zudringlich genug gegeben werden. Er ſucht alle Welt zutraulich zu machen, um ſie deſto beſſer betrügen und ausziehen zu können. Juſt ſucht er im Beginn des Stücks durch Danziger Schnaps zu begütigen und ſteckt daher ruhig alle deſſen Grobheiten ein; gegen Tellheim iſt er unterwürfig mit einer gewiſſen Geringſchätzung, gegen das Fräulein aber zeigt er ſich devot in unbegrenztem Maße. Die geriebene, dreiſte und etwas naſeweiſe Franziska iſt ihm ſehr zuwider, aber er ſieht wohl ein, daß er ſich mit

ihr halten muß. Seine Freundlichkeit gegen sie muß stets sozusagen bittersüß sein. Werner fürchtet er und geht ihm gerne aus dem Wege. Seines Spieles in den einzelnen Ensembleſcenen ist an den betreffenden Stellen schon gedacht.

Die Dame in Trauer erfordert eine gute Schauspielerin, welche auf wahre und natürliche Weise zu rühren versteht. Der Feldjäger ist knapp soldatisch, aber zuvorkommend und artig im Ton zu halten.

Der fremde Diener bedarf eines gewandten Darstellers, denn dieser Bursche soll, wie schon im Eingang bemerkt wurde, den Eindruck eines unverschämten und zugleich anstelligen Patrons machen.

Riccaut de la Marlinière ist bekanntlich ein Virtuosenstückchen von solchen Darstellern geworden, die das Französische mit einer gewissen spielenden Leichtigkeit zu sprechen verstehen. Die Rolle bedingt allerdings große Fertigkeit dieser Sprache, gleichzeitig aber auch eine bedeutende Fähigkeit in der Charakterisirung. Riccaut ist der ausgesprochene Glücksritter, der Spieler von Metier, ein herabgekommener Mann der guten Gesellschaft damaliger Zeit. Er besitzt einen Rest von vornehmem Wesen und guten Manieren, mit dem er noch immer Staat zu machen und zu blenden versteht.

Alle Theaterbesucher in Berlin erinnern sich noch mit Vergnügen, den seiner Zeit in sogenannten Chevaliers glän-

zend wirkenden Beschort in dieser Rolle gesehen zu haben und können nicht genug die artige und feine Kunst rühmen, welche dieser vortreffliche Schauspieler in Anwendung zu bringen wußte, um eine abgetrennte Quaste seines Rockes den Augen des Fräuleins zu verbergen. Der Riccaut jenes Künstlers kam augenscheinlich in etwas angeheitertem Zustande, um bei Tellheim mit einer aufgeschnappten Nachricht sein Glück zu versuchen. Statt des Erwarteten, dem er sich ungenirt entgegengestellt hätte, findet er eine junge, vornehme Dame, vor der er sich zusammen nehmen muß. Die Art wie Beschort das that, wie er die schadhafte Stelle seines Anzuges durch seinen Hut, sein Taschentuch, die Haltung seines Armes zu verbergen wußte, war eben so meisterhaft, als sie natürlich war. Sie diente dazu, sein ganzes Benehmen und Spiel in unausgesetzter Spannung und Bewegung zu erhalten. Ebenso unvergeßlich ist geblieben, wie er sich gegen die augenscheinlich vornehme und reiche Dame in Positur setzte und den Liebenswürdigen herauskehrte. Wie er dieselbe durch die Mittheilung seiner Bekanntschaften, seines Umgangs und seiner Abkunft sicher machte, wie er dann gesprächig auf sein trauriges Schicksal überspielte, das Mitleid rege machte und endlich mit galanter Unverschämtheit das Geld in seine Hände brachte.

Nachdem er dieses empfangen, entpuppt er sich endlich, indem er sich sorglos gehen läßt, als ausgelernten Spieler. Nach und nach verliert sich seine Vornehmheit und Artigkeit, und er wird der schamlose Borger und Betrüger, der

froh ein paar Thaler erſchnappt zu haben, ſich eilfertig von dannen trollt, um ſeine Beute nicht wieder einzubüßen.

Wer die Rolle in dieſer Weiſe zu ſpielen und dabei ſich gewandt zu benehmen, fließend franzöſiſch zu ſprechen, ſowie das deutſch drollig und zweckmäßig zu radebrechen verſteht, wird nicht verfehlen, mit derſelben reichen Beifall zu erndten.

IV.

Ophelia und Hamlet.

Ophelia iſt ein holdes Kind, eben zur Jungfrau erblüht; friſch, anmuthig und obſchon von ſchwermüthiger Anlage, doch mit einem reizenden Anfluge von Schelmerei. Wenn ſie ſpricht, iſt es, als ob die Schneeglöckchen läuteten; ihr Athem duftet nach Veilchen. Wenn ihre Kleider rauſchen, meint man zu träumen; man hat eine Empfindung, als ob der Mondſchein einem Märchen in's Ohr hineinflüſtere. — Ophelia iſt blaß, aber über ihrer Bläſſe liegt ein weicher, citronengelber Hauch, der ſie wunderbar ſchön macht. Ihre Geſtalt iſt zart und ſchlank; wenn man ſein Auge darauf ruhen läßt, kommt es einem vor, als ſchlüge die Schönheit ihre ſehnſüchtigen Wellen darin. Wenn man ihr nahe iſt, hört man ihr Herz gehen; es hat einen ſtillen geheimnißvollen Schlag, einen Schlag, der das Heimweh nach der erſten Liebe erweckt.

Ophelia iſt einer der ſchönſten dramatiſchen Charaktere, ebenſo einfach als wahr, eben ſo zart als ergreifend. Die

Stille aber, mit der ſich die Entſetzlichkeit darin entwickelt, iſt wahrhaft bewunderungswürdig.

In jeder menſchlichen Seele liegt ein Sumpf von dunklen Natur-Geheimniſſen, mit denen ſie geboren worden. Das Daſein führt den Strom des Lebens mit ſeinen rollenden Fluten darüber, die oft, wenn ſie eingefriedigt dahin fließen, die blühende Linie der offenbarten Sinnlichkeit in anſprechender Lieblichkeit aus dieſem Sumpfe über die Oberfläche ihres Spiegels herausſprießen laſſen. Dieſer Sumpf der Geheimniſſe ſpielt dann nur wunderbar in der Tiefe wie eine verlorene Welt. Wo aber der Strom des Lebens gehemmt und zurückgehalten, ſich nicht mehr über dieſen Sumpf ergießt, da gährt er auf und treibt die phantaſtiſche Pflanze des Wahnſinns, des Irrthums, der blinden Verzweiflung aus ſeinem Schoße hervor. Was bricht da nicht Alles herauf an das Licht! Gedanken und Empfindungen, von denen man nie geahnt, daß eine menſchliche Seele ſie in ſich faſſen könne.

So iſt es theilweiſe auch bei Ophelia der Fall. Sie iſt der Mädchenhaftigkeit nur eben erſt entwachſen. Es liegt noch jene ſüße, träumeriſche Dämmerung in ihr, wie in jenen aufſproſſenden Roſen, die im Erſchließen noch jedes einzelne Blättchen, wie ſchützend, über den inneren Kelch ausgebreitet halten.

Ophelia hat noch nie geliebt, Hamlet iſt ihre erſte Liebe. Liebe wird gelehrt und gelernt, wie Alles in der Welt, denn wie Alles hat auch die Liebe ihr Syſtem. Auf Zweierlei kommt es hauptſächlich dabei an; auf die Fähig-

keiten des Schülers und auf die Methode des Lehrers. Soll eine Liebe erquicklich sein, so muß einer von beiden Theilen entweder in der Liebe schon ausgelernt haben, oder es muß wenigstens einer von beiden Theilen ein besonderes Genie darin sein und von selbst, vom bloßen Instinkt und glücklichen Naturanlagen geleitet, das lehrende und leitende Prinzip darin zu werden im Stande sein. Es giebt nichts Lächerlicheres als zwei Menschen, die sich lieben, und von denen keiner dieses besondere Genie besitzt oder keiner die Liebe systematisch durchgemacht hat! Ihre Liebe wird ungeschickt, sie läuft überall an, sie stößt Alles um, sie hantirt mit zwei linken Händen.

Die Liebe muß gelehrt werden; soll sie sich aber zur Schönheit gestalten, so muß der Lehrer eine gute Methode, der Schüler ein gutes Auffassungsvermögen besitzen. Leider trifft beides selten zusammen. Die beste Methode verkrüppelt oft an einem unglücklichen Auffassungsvermögen und umgekehrt verkrüppelt ein glückliches Auffassungsvermögen oft an einer schlechten Methode.

In der Liebe zwischen Hamlet und Ophelia ist Ophelia die Schülerin und Hamlet der Lehrer. Hamlet hat viel geliebt; die schönen Wittenbergerinnen wissen von ihm zu erzählen. Er ist aber eigentlich der Liebe bereits etwas überdrüssig; und dazu kommt, daß ihn, eben heimgekehrt und erfüllt von deutschem Denken und Philosophiren, ein entsetzliches Schicksal überrumpelt. Er ahnt und erfährt, daß sein vortrefflicher Vater von dessen Bruder, seinem Oheim und Stiefvater, in Uebereinstimmung mit seiner

Mutter ermordet worden iſt. Es gilt, mit möglichſter Schonung der Mutter, das Verbrechen zu enthüllen und zu beſtrafen. Dieſe furchtbare Aufgabe fällt als verdüſternder Schatten auf ſeine Liebe zu Ophelia.

Zwar fängt er die Liebe noch einmal von vorne an: er ſeufzt, er geht im Mondſchein ſpazieren, er macht Verſe, er ſucht alte Reime und vergeſſene Namen heraus, aber dies Alles unter dem Drucke eines finſteren Verhängniſſes und, was gleichfalls zu beachten iſt, nicht mehr im Schwung und Vollgefühl der erſten Jünglingsjahre. Hamlet läuft bereits eine Weile mit, wie man zu ſagen pflegt, er hat Fett angeſetzt und einen kurzen Athem. Seine Leidenſchaft iſt nicht mehr ſchnell genug, die Reflexion läuft ihr über den Weg.

Aus dieſem Allen und jenen Ahnungen

„Es taugt nicht Alles: ich vermuthe was
Von argen Ränken"

würfelt ſich in ſeinem Innern jenes unerquickliche Weſen zuſammen, das am nackteſten in jenem Briefe an Ophelia heraustritt, den Polonius dem König und der Königin vorlieſt und worin es heißt:

„Zweifle an der Sonne Klarheit,
Zweifle an der Sterne Licht,
Zweifl', ob lügen kann die Wahrheit,
Nur an meiner Liebe nicht.

O liebe Ophelia, es gelingt mir ſchlecht mit dem Sylbenmaße, ich beſitze die Kunſt nicht meine Seufzer zu meſſen,

aber daß ich Dich beſtens liebe, o Allerbeſte, das glaube mir. Leb wohl!

Der Deinige auf ewig, theuerſtes Fräulein, ſo lange dieſe Maſchine ihm angehört. Hamlet."

Dieſer Brief kennzeichnet das Weſen von Hamlet's Geiſt und Liebe in ſehr bedeutſamer Weiſe. Es zeigt ſich darin ſchon klar die innerſt aufgeſtachelte, mit ſich und der Welt verfallene Seele, die ſich unruhig und wie mit wildem Stöhnen in allen ihren Empfindungen herumwirft. Von behaglichem Genuß, von ſanftem Gefühl, von befriedigender Hingabe iſt hier keine Rede mehr. Hamlet iſt aus der Sonnenſeite ſeines Lebens unvermittelt in den Schatten getreten. Ihn ſchauert und fröſtelt im innerſten Herzen und zwar ſo mächtig, daß auch ſeine Liebe zu Ophelia davon ergriffen wird. Er liebt ſie aufrichtig und weiß, daß er abgöttiſch wieder geliebt wird. Aber das an ſeinem Vater verübte Verbrechen und der Eifer und die Liſt, die er anzuwenden genöthigt iſt, um dies Verbrechen zu enthüllen und zu beſtrafen, müſſen ihn nothwendiger Weiſe von ſeiner Neigung abziehen und derſelben entfremden; dies um ſo mehr, als der Gegenſtand dieſer Neigung durch ſeine Abkunft eigentlich auf Seiten derjenigen Partei geſtellt iſt, die er zu verfolgen und zu bekämpfen hat. Der Kampf gegen Ophelia aber wird bei ihm verſchärft durch deren unbeſiegte Tugend. Grillparzer hat Recht, wenn er behauptet: „Wer in Ophelia die Unſchuld nicht erkennt, der hat noch wenig Unſchuld geſehen." Es ſpricht für die jungfräuliche Reinheit Ophelia's, daß Hamlet nicht einmal den Verſuch macht, ſie

aus dem Lager der Gegner in das ſeinige herüber zu ziehen. Wäre ihre Keuſchheit ihm zum Opfer gefallen, ſo würde er ohne Zweifel dieſen Schritt wagen und ſie zur Vertrauten ſeiner Pläne und ſeiner Rache machen, denn er würde alsdann nicht jene zarte Schonung für ſie hegen, die ihn veranlaßt, bei allen Härten und Beleidigungen, die ſein aufgeſtacheltes Weſen ihr in's Geſicht ſchleudert, ihr anzurathen in ein Kloſter zu gehen. Hamlet will Ophelia gleichſam aus ſeinem furchtbaren Spiel und in Sicherheit gebracht ſehen, daher giebt er ihr in jenem berühmten Auftritte des zweiten Aufzuges den Rath in's Kloſter zu gehen. Aus dieſem Grunde darf man es auch als durchaus richtig erachten, wenn einige Darſteller Hamlets hier in ſeinen Abſchied von Ophelia den vollen zärtlichen Ausdruck ſeiner Liebe zu ihr gelegt haben. Er beleidigt und verhöhnt ſie zuerſt mit Willen und Abſicht hier, denn er will auch ſeiner Geliebten gegenüber als wahnſinnig erſcheinen und ſie gleichſam von ſich und ſeinem Schickſal ablöſen, aber zum Schluß der Unterredung darf, ja ſoll immerhin ſeine wahre Empfindung für ſie durchbrechen. Man ſoll fühlen und gewahr werden, daß ſie ſeinem Herzen theuer iſt und daß er ihr entſagt, weil er von ſeinem Verhängniß gezwungen wird, mit gegen diejenigen aufzutreten, die ihr auf dieſer Welt die Liebſten und Nächſten ſind.

Polonius und Laertes, ihr Vater und Bruder ſind Vertraute und Günſtlinge des falſchen Königs Claudius. Wenn Hamlet gegen letzteren auftritt, muß er nothgedrungen auch gegen ſie auftreten. Das quält und bedrückt den

armen, feinfühligen Prinzen und deswegen entschließt er sich mit Ophelia zu brechen. Er glaubt, sie werde seine Untreue leichter, als die Feindschaft ertragen, die er den Ihrigen zu zeigen veranlaßt werden wird.

Dieser Glaube mag ein Irrthum sein, aber er hat seine ebenso erklärliche, als liebenswürdige Seite und darf darum in dem Verhältniß zwischen Ophelia und Hamlet nicht unbeachtet bleiben.

Die Methode des Prinzen, die Liebe zu lehren, ist, wie schon bemerkt, keine besonders glückliche gewesen, aus Ursachen, die vorhin schon erörtert worden sind. Zum bloßen Schwärmen und Schmachten ist er nicht mehr jung und unerfahren genug. Er hat um Ophelia's Zuneigung mit seinem Geist, mit poetischen Anwandlungen, mit zarten Aufmerksamkeiten geworben, aber in alles Dieses mischte sich doch auch ein starker Grad von Sinnlichkeit, ja, Cynismus und zugleich ein aufgeregtes, zerrüttetes, quälerisches Wesen. Das Alles riß das liebe Geschöpf aus seiner Ruhe und Sittigkeit in einen Taumel wild aufgestachelter Regungen und Gefühle. Sie verlor einigermaßen und mußte einigermaßen das schöne Gleichmaß ihrer Seele und Sinne verlieren und dies um so mehr, als der Hof des Königs Claudius nicht eben für einen Hof von Heiligen gelten darf. Verbrecherische Fürsten lieben laute Feste, Rausch und lasterhafte Umgebung. Mitten in einer solchen ist Ophelia zur Jungfrau geworden, und der Hauch und Athem derselben ist über sie hingegangen. Daher denn auch wohl jene Aussprüche und Lieder, die ihr in ihrem Wahnsinn entschlüpfen

und aus denen Männer wie Tieck, Frieſen, Flathe und viele Andere haben folgern wollen, daß ſie den ſüßen Schatz ihrer Jungfräulichkeit eingebüßt. Neuerdings iſt Karl Werder in ſeinen Vorleſungen über Shakeſpeare's Hamlet für ſie und den Prinzen ſelbſt mit großer und wohlberechtigter Begeiſterung eingetreten, mit einer Begeiſterung, die man den meiſt ſehr nüchternen Darſtellern dieſer Geſtalten in unſeren Tagen eingeimpft ſehen möchte.

Jede liebevolle Betrachtung und Verſenkung in ſie muß jene Begeiſterung ohne Zweifel erwecken. Welch' reizvolles, holdes Geſchöpf iſt zuerſt Ophelia!

Sie iſt nicht ſentimental, ſie iſt eine verſchloſſene, ernſte, etwas trübe Natur, ein ſtolzes Weſen. Wie ſie zu Anfang dieſes Aufſatzes geſchildert worden, ſo muß ſie freilich erſcheinen, dabei aber ſtreng, etwas keck, mit einem Anflnge von Humor; jedenfalls durchaus nicht ſo, wie ich ſie bis jetzt meiſt auf der Bühne habe darſtellen ſehen: in einer dumpfen weinerlichen Stimmung, mit einem gedrückten, ängſtlichen Benehmen. Das ſtimmt nirgends zu ihren Reden. Auf die warnenden Worte ihres Bruders:

„Was Hamlet angeht und ſein Liebsgetändel,
So nimm's als Sitte, als ein Spiel des Bluts;
Ein Veilchen in der Jugend der Natur.
Frühzeitig, nicht beſtändig — ſüß, nicht dauernd,
Nur Duft und Labſal eines Augenblicks:
Nichts weiter."

fragt ſie: „Weiter nichts?" („Not more but so?")

In dieſen Worten liegt neben der tiefen Wehmuth

doch eine recht luſtige Schalkheit. Und die Schalkheit behauptet die Oberhand, denn nach den langen Ermahnungsreden des Bruders ſagt ſie mit Lächeln:

„Ich will den Sinn ſo guter Lehr' bewahren,
Als Wächter meiner Bruſt; doch, lieber Bruder,
Zeigt nicht, wie heilvergeß'ne Pred'ger thun,
Den ſteilen Dornenweg zum Himmel Andern,
Derweil als frecher, lock'rer Wollüſtling
Er ſelbſt den Blumenpfad der Luſt betritt,
Und ſpottet ſeines Raths."

Laertes wird ganz verlegen und kleinlaut darüber, er ſagt verdutzt:

O fear me not! (O fürchte nichts!)

Er iſt völlig aus dem Concept gebracht; ſeine ganze Tugendpredigt ſchlägt ſich an ihrem Lächeln entzwei und fällt zertrümmert auf ihn ſelbſt zurück. Er war auf Thränen gefaßt, er dachte leichtes Spiel zu haben. Aber, wie geſagt, Ophelia iſt ein ſtolzes Kind, auch als ihr Polonius den Umgang mit Hamlet verbietet, als er ſagt:

„— — — — — Eins für Alles:
Ihr ſollt mir, g'rad heraus, von heute an,
Die Muße keines Augenblicks ſo ſchmäh'n,
Daß Ihr Geſpräche mit Prinz Hamlet pfleget.
Seht zu, ich ſag's Euch; geht nun Eures Weges."

antwortet ſie nichts als: „Ich will gehorchen, Herr."

Sie weint nicht, ſie ringt nicht die Hände, ſie ſchwört nicht beim Himmel: ich kann nicht leben ohne ihn, ich werde ſterben, wenn ich ihn nicht ſehe! Sie ſagt nichts als: „Ich will gehorchen, Herr."

Ophelia muß ihre Mutter frühzeitig verloren haben; sie hat eine einsame Jugend gehabt; sie hat im sechsten Jahre mit keiner Puppe mehr gespielt; sie war ein altkluges Mädchen. In ihrer Liebe hängt ihr etwas davon an.

Sie ist eine Natur, die sich wenig ausgiebt, sondern eher verschlossen erscheint. Auch geht sie ihren eigenen Weg. So sehr und kindlich sie den Vater verehrt, so übersieht sie seine Fehler und Schwächen nicht. Im Bruder schätzt sie wohl ohne Zweifel den ritterlichen Geist, aber sie erkennt auch seinen leichten Sinn. Ihre Unterredungen mit Bruder und Vater, so kurz sie sind, belegen das. Sie hat früh beobachten, prüfen, unterscheiden gelernt. Das wüste Treiben des lockeren Hofes hat sie in sich selbst zurückgedrängt. Durch keine rührende Mädchenfreundschaft ward ihre Jugend beglückt; einsam, verlassen wuchs sie auf zur Jungfrau.

Da erschien plötzlich Hamlet. Sein Schmerz um den heimgegangenen Vater, seine Trauer, sein Geist, seine Bildung rissen sie hin zur glühendsten Liebe. Allein diese Liebe ist keine gewöhnliche Mädchenliebe, wie sie tausendmal vorkommt in der Welt und im leichten Geplauder, in Küssen und Kosen sich ausgiebt. Ophelia's Liebe ist eine ernste, stille, heilige Liebe, eine Liebe, die äußerlich kalt, an sich haltend, über sich wachend erscheint. Die Sinnlichkeit liegt gleichsam im Bann ihrer Keuschheit und Sittsamkeit so tief und heimlich versteckt in ihrer innersten Natur, daß sie nur verstohlen dann und wann wie ein fernes Wetterleuchten zum Vorschein kommt. Sie erhellt alsdann eine

wunderbare, überraſchende Welt, eine Welt, die ſich kaum ausſprechen und ſchildern, ſondern nur ahnen läßt.

Hamlet hat ſie vorübergehend geahnt, doch in ihrer ganzen Bedeutung nicht erfaßt. Er hat, wie ſchon bemerkt, noch einmal den ganzen Liebeseifer ſeiner Jünglingszeit hervorgeſucht und mit Verſen, feinen Aufmerkſamkeiten, ritterlichen Bemühungen um ſie geworben. Allein dies Werben wurde ihm einigermaßen ſchwer; er hatte ſchon körperlich zu viel Fett und in der Seele zu viel Roſt angeſetzt, ſo daß er bald erlahmte und ſeinen kurzen Athem fühlte.

Dazu kam nun zuerſt ſein Verdacht, ſpäter die gewiſſer und gewiſſer werdende Vermuthung, daß ſein Vater ermordet worden. Eine ſchwere, düſtere Verpflichtung fällt auf ihn, und dieſer gegenüber muß ſeine Liebe zurücktreten. Er entſagt Ophelien, einmal, um ſie nicht in den Kreis ſeines Verhängniſſes hineinzuziehen, dann aber auch, indem er ſich damit tröſtet, daß ſie ſeine Abwendung nicht all zu tief und ſchmerzlich empfinden werde. Weil ſie ſich ihm nicht ſchrankenlos und unbedingt hingab, glaubt er zuletzt faſt, daß ſie eigentlich gar nicht tief und heiß zu lieben verſtehe, und dieſer Glaube reizt ihn dann ſpäter in ſeiner Verſtimmung, mit allerlei hämiſchen und verletzenden Bemerkungen ſie zu kränken. Er will ſeinen Wahnſinn auch vor ihr ſpielen und benutzt dieſes Spiel, ihr vielfach bitter wehe zu thun.

Auf dieſe Art erklärt ſich auch jene Stelle:

„Ophelia.

Mein Prinz, ich hab' von Euch noch Angedenken,
Die ich ſchon längſt begehrt, zurückzugeben.
Ich bitt' Euch, nehmt ſie jetzo.

Hamlet.

Nein, ich nicht; ich gab Euch niemals was.

Ophelia.

Mein theurer Prinz, Ihr wißt gar wohl, Ihr thatet's:
Und Worte ſüßen Hauchs dabei, die reicher
Die Dinge machten. Da ihr Duft dahin,
Nehmt dies zurück: dem edleren Gemüthe
Verarmt die Gabe mit des Gebers Güte.
Hier, gnädiger Herr.

Hamlet.

Ha, Ha! Seid Ihr tugendhaft?

Ophelia.

Gnädiger Herr!"

Dies: Ha, Ha! Seid ihr tugendhaft? iſt im Engliſchen: Ha, ha: are you honest? ausgedrückt. Honest aber iſt noch etwas Anderes als tugendhaft; tugendhaft im ſtrengen Sinne genommen, würde virtuous heißen; honest bedeutet vielmehr: ehrenhaft, züchtig; honest iſt mehr auf das äußere Weſen der Tugend bezüglich, wie virtuous mehr auf das innere derſelben. Spielſt Du die Züchtige, will Hamlet hier ſagen, die Ehrenhafte, Du, deren äußeres Weſen der Tugend ich ſchon beſiegt und vernichtet habe? Er iſt hämiſch, er will ſie kränken, und er weiß ſehr gut,

wie er das anfangen muß. Er hat nämlich nicht ganz umſonſt geliebt, es iſt ihm viel Gunſt geworden.

Er hat ihr das Gewand von den Schultern geſtreift, er hat ſeine glühenden Lippen auf ihre entblößte, ſchöne, weichquellende Bruſt gedrückt, er hat den melancholiſchen Schlag ihres Herzens geküßt. Ophelia iſt nicht zimperlich, ſie iſt nicht prüde geweſen, aber wenn er ungeſtümer geworden, wenn ſeine Küſſe wilder, verlangender glühten, wenn er im Uebermaß ſeiner ſinnlichen Seligkeit ausrief: Laß mich ſterben an dieſem Herzen, Ophelia, oder — — — da hat ſie ihn von ſich geſchoben, hat ihn ſtreng angeſehen mit den großen, ſtolzen Augen und ſich eingehüllt in ihr Gewand, während er daſtand wie ein gezüchtigter Knabe. Es hat ihn geärgert, er kann's nicht vergeſſen. Ha, ha! are you honest? ruft er, are you honest? Im Ton ſeiner Stimme, im Blick ſeines Auges muß ſich dabei Alles malen, was er in dieſen Worten ausgedrückt wiſſen will. Er will ſich brüſten, er will das Spiel umkehren, er will nun Ophelia beſchämen. Und es glückt ihm, Ophelia ſchämt ſich, aber weniger ihrer Hingebung als vielmehr ſeiner Gemeinheit. Sie wird roth, ſie ſagt nichts als: My lord!

Dies iſt die Stelle, wo ſich ihr Elend anknüpft. An dieſer Gemeinheit des Hamlet wird in ihren Augen auch ihre Liebe gemein.

Man darf Hamlet wegen dieſes Benehmens nicht verurtheilen. Es iſt gar viel über ihn gekommen, was ihn außer ſich verſetzt. Etwas verdüſtert und trübſelig war er

ſchon von Wittenberg zurückgekehrt, in Dänemark, wo er unter der beglückenden Liebe Ophelia's neu aufgelebt wäre, treten eine entſetzliche Vermuthung und der umherwandelnde Geiſt ſeines abgeſchiedenen Vaters dieſem Neuaufleben entgegen und ſteigern ſeine Bitterkeit und Verſtimmung bis zur Verzweiflung. Er fühlt, daß er ſich der Liebe zu Ophelia nicht hingeben, daß er nicht träumen, nicht ſchwärmen, nicht küſſen und koſen darf, daß er im Gegentheil unterſuchen, forſchen, und wenn er gefunden, was er ſucht, als Rächer ſich zeigen muß. Dabei iſt noch zu beachten, was bereits hervorgehoben worden iſt, daß Ophelia die Tochtes desjenigen Mannes iſt, der es mit ſeinem Stiefvater, dem Mörder ſeines echten Vaters hält. Alles dies erregt, reizt und macht ihn ungerecht gegen ſich und die Welt, namentlich auch gegen die arme Ophelia. Gerade, weil ſie ſeinem Herzen näher ſteht, wirft ſich ſeine Mißſtimmung, ſein Unmuth, der Ausfluß ſeines Ingrimms auf ſie. Er kränkt, er verletzt, beleidigt ſie. Er will zwiſchen ſie und ſein Herz gleichſam eine Mauer ſchieben, er will ſie von ſich entfernen, er will verurſachen, daß ſie ſich ihm entfremde. Ophelia und ſeine Liebe zu ihr ſind holde Hinderniſſe ſeiner Rache, die er meint aus dem Wege räumen zu müſſen. Daß er das rückſichtslos und grauſam thut, wie das bei Menſchen in ſeiner Verfaſſung und Lage begreiflich erſcheint, eine Lage und Verfaſſung jedoch, von denen Ophelia keine Ahnung hat, bekümmert und erſchüttert ſie. Es iſt der erſte große Schmerz, den ſie erfährt — der Tod ihrer Mutter kam zu früh, als daß ſie deſſen

ganze Bedeutung zu erfaſſen vermocht hätte — und an dieſem Schmerze geht ſie zu Grunde. Sie hat keine einzige liebende Seele, der ſie ſich anvertrauen, der ſie ihr Leid und Weh mittheilen kann. Fremd ſteht ſie in einer fremden Welt, von ihrer Umgebung nicht verſtanden, von dem Geliebten verhöhnt und verlaſſen in einem Zuſtande, der ihr unfaßbar erſcheint. Rechnet man nun den räthſelhaften und plötzlichen Tod ihres Vaters durch die Hand des Geliebten, den Aufſtand des Bruders gegen den König dazu, ſo kann es nicht Wunder nehmen, daß ſie ſchließlich in Zerrüttung des Geiſtes verfällt. In dieſer Geiſteszerrüttung ſingt ſie einige leichtfertige Volksweiſen, aus denen man folgern will, daß ſie ein gefallenes Mädchen ſei. Goethe ſagt: „Wie oft mag ſie verſucht haben, gleich einer unvorſichtigen Wärterin, ihre Sinnlichkeit zur Ruhe zu ſingen mit Liedchen, die ſie nur mehr wach halten müſſen. Zuletzt, da ihr jede Gewalt über ſich ſelbſt entriſſen iſt, da ihr Herz auf der Zunge ſchwebt, wird dieſe Zunge ihre Verrätherin, und in der Unſchuld des Wahnſinns, ergötzt ſie ſich vor König und Königin, an dem Nachklang ihrer geliebten loſen Lieder.“

Dieſe „geliebten loſen Lieder“ ſind der fliegende Sommer ihrer Liebe, die zerſprengten, verwehten Fäden ihres Glückes. Aus ihnen erhellt nichts weiter, als daß auch ſie im Grund ihrer Seele ſinnlich empfand und daß dieſes ſinnliche Empfinden, nicht mehr von Scham und Sitte im Zaum gehalten, ſich nun kindlich austönt. Es iſt ein leiſes Verklingen und Verwehen einer ſchönen, in der Knospe

gebrochenen Mädchennatur und wirkt darum ſo tief ergreifend, ſo rührend, daß, wo es fein und ſinnig von einer Darſtellerin ausgeführt wird, niemals die Thränen fehlen. Dieſe „geliebten loſen Lieder“ ſind der Schwanengeſang einer Liebe, die im Donner eines tragiſchen Geſchickes wehmuthsvoll verhallt.

V.

Marie Seebach als Gretchen im „Fauſt“.

Man hat Frau Marie Niemann-Seebach von einer gewiſſen Seite her den Vorwurf gemacht, daß ſie das Gretchen von vornherein zu trübſelig überſchleiert darſtelle und es demzufolge nicht in der naiven und herzhaften Friſche erſcheinen laſſe, die Goethe zu Anfang dieſer Geſtalt gefliſſentlich einverleibt habe. Abgeſehen davon, daß uns dieſer Vorwurf gegen die Auffaſſung der Darſtellerin in einer ſolchen Strenge gar nicht begründet ſcheint, können wir es auch durchaus nicht für unſtatthaft finden, wenn Gretchen mit einem leichten Anfluge von Melancholie gegeben wird; denn das künftige traurige Schickſal, dem ſie zur Beute fällt, kann immerhin auf ihr ganzes Sein und Weſen im voraus eine Art Schatten werfen und ſich in der Grundſtimmung des Charakters offenbaren, ohne daß dieſer dadurch irgendwie entſtellt zu werden braucht. Daß im Allgemeinen die Zeichnung des Dichters in dieſem Mädchengemüth durchaus keine in allzu heitern Zügen gegebene, ſondern der Grundton in demſelben

vielmehr ein vorwiegend ernſter und trauriger iſt, das dünkt uns gar keinem Zweifel zu unterliegen. Eine munter lächelnde Seele würde ein anderes Lied ſingen, als das vom König in Thule. Aus dieſem Liede und den kurzen Selbſtgeſprächen Gretchen's erhellt ohne Weiteres, daß in ihrem Innern eine gewiſſe Bangigkeit und Trübe liegt, die wie die Ahnung ihres düſteren, über ſie hereinbrechenden Geſchickes erſcheinen muß.

Eine echte Künſtlerin, wie Marie Seebach, konnte dieſes Moment nicht überſehen und mußte es als nothwendiges Element in ihre Darſtellung mit aufnehmen, freilich ohne dadurch das Tändelnd-Mädchenhafte in der Rolle ganz und überall zu verwiſchen.

Das thut ſie denn auch keineswegs: das Gretchen, das ſie giebt, iſt eben das deutſche, das Goethe'ſche Gretchen, das Gretchen, das mit ſeinem ganzen Leidvoll und Freudvoll ſeines Lebens friſch und bezaubernd vor uns tritt und eine Wirkung erzielt, wie ſie kaum wohl einer andern Darſtellerin in dieſer Rolle möglich wird.

Gleich ihr erſtes Auftreten iſt meiſterhaft. „Bin weder Fräulein, weder ſchön" ſpricht ſie erſchrocken und ängſtlich; ein halb flehentlicher, halb züchtig verweiſender Blick trifft den keck Herangetretenen; dann erſt wendet ſie ſich zum Abgang mit den Worten „Kann ungeleitet nach Hauſe gehn".

Es iſt uns wohl bekannt, daß es eine gewiſſe realiſtiſche Richtung in unſerer Theaterkritik giebt, welche es am Liebſten ſähe, wenn Gretchen das „Bin weder Fräulein, weder ſchön" luſtig hervorkicherte und das Folgende mit

dem ſchnippiſchen Weſen einer Soubrette ſpräche. Und wenn wir auch gern bekennen, daß eine ſolche Nüanzirung der berühmten Stelle vielleicht nicht ohne Wirkung bliebe, ſo müſſen wir doch hervorheben, daß ſie uns der Dichtung nicht würdig und mit dem pſychologiſchen Auftrage der Rolle nicht völlig in Uebereinſtimmung zu ſein ſcheint. Das Gretchen iſt und bleibt doch immer dem gangbaren Ausdrucke nach eine tragiſche Liebhaberin, und darum muß ſelbſt das Muntere und Muthwillige ſich immer im Rahmen einer ſolchen bewegen und nirgends voll und ganz in den Ton einer Darſtellung überſpringen, wie ſie etwa Friederike Goßmann eigen und an paſſender Stelle von glücklichſter Wirkung iſt.

Wir ſtimmen daher auch darin mit Marie Seebach überein, daß ſie den kurzen Monolog „Ich gäb' was d'rum, wenn ich nur wüßt" zwar herzhaft friſch, aber doch mit einer Nachdenklichkeit giebt, die einen gewiſſen Ernſt nicht ausſchließt und nicht unvermittelt mit dem Liede vom König in Thule und der Gemüthserregung iſt, die dieſem vorausgeht. Nur wünſchten wir hier in der Rezitation ein etwas gedehnteres Tempo und bei ſtärker markirten Abſätzen auch ein lebhafteres Kolorit der hier zu Tage tretenden Empfindungen.

Nach den Worten „Es wird mir ſo, ich weiß nicht wie" dürfte eine etwas längere Pauſe eintreten, die mit einem ſinnenden Hinausblicken in den Abend (Gretchen ſteht hier am offenen Fenſter) auszufüllen und endlich mit dem geängſteten Ausruf „Ich wollt', die Mutter käm' nach

Haus“ zu ſchließen wäre. Der Vers „Mir läuft ein Schauer über'n Leib“ müßte wieder erſt nach einigem Schweigen und mit merklich gemachtem Zuſammenſchauern ſo geſprochen werden, daß ſich Gretchen damit vom Fenſter weg und zum Auskleiden wendete, das ſie, gleichſam, um ſich von ihren Gedanken abzuziehen, zu beginnen hätte, indem ſie die Worte „Bin doch ein thöricht, furchtſam Weib“ kopfſchüttelnd vor ſich hinſagt.

Marie Seebach thut das Alles, aber nicht in ſo klarer und beſtimmter Weiſe, wie es zu wünſchen wäre.

Das Lied ſingt die Darſtellerin mit einem Ausdrucke, in dem ſich das ganze Gemüth des deutſchen Bürgermädchens ausgeprägt zeigt: einfach, ſinnend, tief ergreifend. Die Freude über den Schmuck dagegen können wir uns noch etwas lebhafter, mädchenhaft tändelnder vorgeführt denken. Hier ſchienen uns mehr Wechſeln des Tons, mehr Lebendigkeit und Selbſtvergeſſen am Platze. Auch dieſen Auftritt dürfte die Darſtellerin, unſerem Ermeſſen nach, etwas mehr im Detail ausarbeiten und ausmalen, wenn auch ſchon zuzugeben iſt, daß die Künſtlerin vielleicht nicht unweiſe verfährt, wenn ſie hier etwas an ſich hält, um in der Scene, wo ſie der Nachbarin Martha den Schmuck zeigt, ſich eine Steigerung vorzubehalten. Aber das ginge, wie wir meinen, immer noch, auch wenn ſie vorher ſchon lebhafter auftrüge.

Die volle Meiſterſchaft der Darſtellung entwickelt Marie Seebach in den Liebesſcenen mit Fauſt, die mit das Reizendſte und Poetiſcheſte ſind, was wir auf der deutſchen Bühne

geſehen. Wunderbar fein und pſychologiſch ſinnig iſt die Art, wie die Schauſpielerin hier in den paar kleinen Auftritten ein ganzes Liebeleben, von ſeinen ſchüchternen, herzpochenden Anfängen bis zum vollen Ausbruch der Leidenſchaftlichkeit dramatiſch plaſtiſch zu entwickeln und hinzuſtellen im Stande iſt. „Ich fühl' es wohl, daß mich der Herr nur ſchont" wird mit beängſtigtem, beklommenem Tone eingeſetzt, und dieſer Ton bleibt während des erſten Vorübergehens vorherrſchend. Gretchen geht ängſtlich neben Fauſt her, ſenkt die Augen, ſpricht ſcheu und zaghaft. Wenn ſie an Fauſt's Seite wieder auftritt, erſcheint ihr Weſen ſchon freier, gehobener, ſicherer. Sie läßt ſich gegen den fremden, ihr raſch ſo theuer werdenden Mann ſchon offener aus. Die Art und Weiſe, wie ſie von ihrem Leben, ihrer Häuslichkeit erzählt, beweiſt Zutraulichkeit, nähere Bekanntſchaft und rückhaltloſeres Hingeben. Ihre Sprechweiſe iſt ungezwungener und athmet zum Schluſſe eine gewiſſe Munterkeit, ja ſogar einen Anflug von Humor, mit dem die Verſe

„Da geht's, mein Herr, nicht immer muthig zu;
Doch ſchmeckt dafür das Eſſen, ſchmeckt die Ruh"

geſprochen werden.

Beim dritten Auftreten athmet das Gretchen von Marie Seebach ſchon den vollen Hauch der Liebe. Sie kommt bereits innig an Fauſt angeſchmiegt, und ihr Gefühl gelangt in dieſem Auftritte zum vollſten Ausdrucke. In den Verſen

„Allein gewiß, ich war recht böſ' auf mich,
Daß ich auf Euch nicht böſer werden konnte"

ſind wir, um einer nebenſächlichen Kleinigkeit zu erwähnen, nicht ganz mit der Wortbetonung einverſtanden, welche die Darſtellerin für paſſend erachtet. Wir meinen: es müſſe der leiſe angeſchwellte Nachdruck auf „recht böſ' auf mich" und „auf Euch nicht böſer werden konnte" liegen. Die Verſe des Blumenorakels dagegen werden von Marie Seebach wahrhaft bezaubernd geſprochen, und der überwältigende Schauer, mit welchem Gretchen darauf Fauſt an den Hals ſtürzt, iſt ein Moment von anſtaunenswerther Meiſterſchaft, gegen welchen die neckiſche Beweglichkeit und das nun völlig frei ſich kundgebende Liebeleben, das ſich in der Schlußſcene ausſpricht und mit dem erſten Kuſſe endigt, in keiner Beziehung zurückſteht.

Das organiſche Gliedern und Gipfeln einer Empfindung iſt ebenſo ſehr das Geheimniß, als das Kennzeichen des ſchöpferiſchen Genies, und das zeigt und beweiſt Marie Seebach hier in dieſen kleinen Auftritten, die wohl das Sinnigſte und Schönſte ſind, was die deutſche Dichtung geſchaffen, und welche in der in Rede ſtehenden Künſtlerin eine wahrhaft kunſtgeweihte Dolmetſcherin gefunden haben.

Dieſe Verdolmetſchung hat hier ihre volle Höhe, aber noch nicht ihre ganze Ausdehnung und am wenigſten ihren künſtleriſchen Abſchluß gefunden. Marie Seebach begnügt ſich nicht damit, die Entſtehung der Liebe zu zeichnen, ſondern, nachdem ſie die Empfindung fertig gebildet, führt ſie dieſelbe auch in ihren ferneren Phaſen und Wandelungen

dem Zuſchauer in hinreißender Klarheit weiter vor. So namentlich in der Scene, in der ſie Fauſt wegen ſeiner Gottgläubigkeit ausfrägt. Hier iſt der Ton ſchon gedämpft, ängſtlich, nicht mehr geſund und frei wie ehedem. Die Leidenſchaft hat Gretchens Natur unterwühlt, ſie ſchwankt und bebt in ſich ſelbſt und durch nur ſchwache Einwendungen Fauſts über deſſen Gläubigkeit getröſtet, läßt ſie ſich bewegen, von dem Geliebten den Schlaftrunk für die Mutter anzunehmen und ihm den Einlaß in ihre Schlafkammer zu verſprechen.

Hier beginnt das Verhängniß Gretchens; dies verſteht Marie Seebach meiſterhaft in dem gedrückten Ton, beklemmten Weſen und Benehmen auszudrücken. Das „Ach neige, du Schmerzensreiche“ iſt für dieſes Stadium der Rolle der Gipfelpunkt und von einer Wirkung, die man ſich erſchütternder nicht vorſtellen kann. Dieſe Apoſtrophe an die Mater dolorosa iſt ſo meiſterhaft geweint, geſchluchzt, gewimmert, wie die Bühnenkunſt ſie kaum je wieder bieten wird. Dieſe Verſe in der Vortragsweiſe von Marie Seebach ſind geſprochene Thränen; jeder Laut iſt davon getränkt und ſo voll Weh und Leid, daß das Ganze wahrhaft herzbrechend wirkt und auch auf das verhärtetſte Gemüth Eindruck machen muß.

Zu definiren, zu ſchildern, dieſe Apoſtrophe der Nachahmung zugänglich zu machen, iſt unmöglich. So etwas kann nur das wirkliche Genie aus ſich ſelbſt und urſprünglich ſchöpfen.

Auf gleicher Höhe mit dieſem Gebet ſtehen die Auf-

tritte beim Tode des Bruders und in der Kirche. Das gebrochene geknickte Weſen wird hier trefflich von der Künſtlerin gezeichnet. Vielleicht könnte es auch äußerlich in der Erſcheinung durch läſſige Kleidung, etwas aufgelöſtes Haar und dergleichen ausgedrückt werden, um den Uebergang zum Wahnſinn hier ſchon anzudeuten. Eine vorzügliche Nüanze ſchafft ſich Marie Seebach dadurch, daß ſie die Betenden in der Kirche mit Abſcheu von ſich wegrücken und ſo das Gretchen ſcheu und ängſtlich im Gotteshauſe herumirren läßt, bis ſie endlich traurig vorn in einem Winkel zuſammenkauert, um hier unter den Anklagen des böſen Geiſtes ihr Gebet zu verrichten. Der letzte Kampf, der mit der Ohnmacht endigt, könnte vielleicht mimiſch unter den Orgelklängen noch ein klein wenig ſtärker zum Ausdruck kommen.

Der Kerkerſcene fehlt es natürlich an ergreifender Wirkung nicht. Der den Auftritt eröffnende Geſang iſt ſchauerlich dumpf und eintönig; das Einwühlen in das Stroh, wenn die Thüre knarrt, ebenſo entſetzlich, als die vor den Füßen Fauſts hingewimmerte Bitte: „Biſt Du ein Menſch, ſo fühle meine Noth!“ Die Worte „Schön war ich auch“ bis „die Blumen zerſtreut“ würden wir noch ſchroffer vom ſonſtigen Ton abgeſetzt, wehmüthiger und weicher wünſchen, als Marie Seebach ſie ſpricht. Das „Faſſe mich nicht ſo grauſam an“ könnte dann wieder energiſcher eingeſetzt werden. Furchtbar erſchütternd iſt der Moment in der Darſtellung der Künſtlerin, wenn ſie bei der Erwähnung ihres Kindes zu dem Lager ſtürzt und es im Strohe

wühlend ſucht, bis ſie in den Aufſchrei ausbricht: „Sie nahmen mir's, um mich zu kränken.“ Die Verſe

„Sie ſingen Lieder auf mich; es iſt bös von den Leuten!
Ein altes Mährchen endigt ſo;
Wer heißt ſie's deuten?“

ſpricht Marie Seebach hart und wie zankend. Uns ſcheint: weich, wehmüthig und verhauchend in Gedanken geſprochen, würde es wirkſamer ſein, ſchon darum, weil Gretchen gleich darauf emphathiſch loszubrechen und den Ton zu ſteigern hat. Mitten im höchſten Affekt und der haarſträubenden Vorſtellung von der Hölle, erkennt ſie den Geliebten wieder, und als ſie hier die Straße und den Garten erwähnt, wo ſie zuerſt mit ihm zuſammentraf, iſt es ein rührend feiner Zug der Darſtellerin, daß ſie mimiſch dabei den erſten Gruß und das Blumenorakel, freilich nur flüchtig und andeutungsweiſe, aber doch bemerklich markirt.

Das

„Wo iſt Dein Lieben
Geblieben?
Wer brachte mich d'rum?“

wünſchten wir auf den vorhergehenden Liebeserguß („Wie? Du kannſt nicht mehr küſſen?“) wehmüthiger, traurig ſtockender geſagt, als von Seiten der Künſtlerin geſchieht. Lebhaft ergreifend iſt dagegen die Viſion, in der ſie Blut an Fauſts Hand zu erblicken glaubt. Die Worte

„Ach, aber ſie iſt feucht!
Wiſche ſie ab! Wie mich deucht
Iſt Blut d'ran“

wären vielleicht etwas leiser und geheimnißvoller zu sprechen. Die folgenden

„Ach Gott! was haſt Du gethan?
Stecke den Degen ein,
Ich bitte Dich d'rum!"

möchten unſerem Dafürhalten nach mehr jammernd und flehend zu ſprechen ſein. Großartig bringt die Darſtellerin die Worte zum Ausdruck:

„Iſt das Grab drauß',
Lauert der Tod, ſo komm'!
Von hier in's ewige Ruhebett,
Und weiter keinen Schritt!"

In ihrem dumpfen, ſchweren Tone ſpricht ſich die Ueberzeugung ihres endlichen Schickſals aus. Machtvoll ergreifend iſt die Stelle, wo Gretchen Fauſt auffordert, das Kind zu retten; ſie ſpricht dieſelbe in fiebernder Haſt, indem ſie ſich am Schluſſe ſelbſtvergeſſend, man kann ſagen, mit erſchreckender Heftigkeit auf den Boden ſchleudert. Schauerlich ſchön rezitirt Marie Seebach die Verſe:

„Tag! Ja, es wird Tag! Der letzte Tag bricht herein!"

bis:

„Stumm liegt die Welt wie das Grab!"

Die erſte Zeile wird in ſo düſterer Färbung geſprochen, daß ſich einem das Herz davon zuſammenſchnürt. „Mein Hochzeitstag ſollt' es ſein!" folgt in Gedanken verloren, ſchwer.

„Sag niemand, daß Du ſchon bei Gretchen warſt!"

reiht ſich flüſternd an; zuſammenſchauernd nach dem Kopfe faſſend, fährt ſie dumpf fort: „Weh meinem Kranze?", er-

ſchüttert und tonlos daran fügend: „Es iſt eben geſchehn!“ „Wir werden uns wiederſehn!“ ſpricht ſie mit ernſtem Ton, indem zugleich ein leiſes Lächeln über ihre Züge gleitet, das in der Bemerkung erſtirbt: „Aber nicht beim Tanze!“ Nun folgt eine kleine Pauſe; dann fährt die Künſtlerin mit eiſigem Tone fort: „Die Menge drängt ſich ꝛc.“. So entrollt ſie das Bild der Hinrichtung vor dem innern Auge, daß das Grauſen davor ſie unter einem leiſen Zittern wie zur Bildſäule erſtarren macht. „Stumm liegt die Welt wie das Grab!“ ertönt ſo geiſterhaft, daß das Publikum athemlos lauſcht und man eine Stecknadel hören würde, wenn ſie in dieſem Augenblicke fiele.

VI.

Marie Seebach und Charlotte Wolter als „Adrienne Lecrouvreur".

Die Auffassung und Durchführung einer und derselben Rolle von zwei verschiedenen Künstlerinnen bietet naturgemäß stets bedeutendes Interesse, um so mehr, wenn es Künstlerinnen ersten Ranges sind, deren Leistungen uns eine vergleichende Gegenüberstellung erlauben. Bei einem Vergleiche von Marie Seebach als „Adrienne Lecrouvreur" mit Charlotte Wolter als Darstellerin derselben Rolle ist es in der That anziehend genug zu beobachten, wie grundverschieden dasjenige ist, was eine jede von ihnen aus einem und demselben Texte schafft.

Um diese Grundverschiedenheit erklärlich und begreiflich zu finden, muß man sich zunächst wohl die persönliche Erscheinung und die Naturgaben der beiden Künstlerinnen in Erinnerung rufen.

Was das Aeußere betrifft, so besitzt Charlotte Wolter mehr gutes Aussehen für die Bühne, als Marie Seebach:

ſie iſt voller, prächtiger, meiſt auch geſchmackvoller im Anzug; dagegen hat Marie Seebach für die Tragik mehr Geſtalt und Auge. In Bezug auf Organ iſt die letztere Künſtlerin weit glücklicher ausgeſtattet, als die erſtere. Ihre Stimme hat einen ſeltenen Schmelz, eine außerordentliche Weiche des Ausdrucks und einen wahrhaft zum Herzen ſprechenden Ton, einen Ton, in welchem die Seele liegt, die Seele des deutſchen Weibes. Nur eine Deutſche kann einen ſolchen Ton und Klang in ihrer Sprache haben, wie Marie Seebach es hat. Es iſt der echt germaniſche Klang und Ton, jener Klang und Ton, in dem ein Etwas von unſerer Lyrik, unſerem Lindenduft, unſerem innigen und träumeriſchen Volksgemüth liegt. Freilich beutet Marie Seebach ihn manchmal etwas zu ſtark und übermäßig aus, wodurch ihr Vortrag leicht etwas Vibrirendes, Krankhaftes, Larmoyantes bekommt.

Der Vortrag von Charlotte Wolter wird durch keine beſonders günſtigen Sprachmittel unterſtützt. Der Klang ihrer Stimme iſt ſpröde, rauh und im Tone oft gebrochen. Für das echte Gefühl hat dieſe Stimme wenig Ausdrucksfähigkeit und ſie wird, wo ſie jenes zur Geltung bringen will, meiſt ſtumpf und monoton. Nur, wo es gilt, dämoniſch aufzuflammen und den Leidenſchaften gleichſam ihr ſchmetterndes Recht zu verſchaffen, nur da iſt das Organ der Charlotte Wolter in ſeinem Element. Hierbei vergißt und überſieht man auch eine ſonſt ziemlich auffällige Fehlerhaftigkeit der Ausſprache. Charlotte Wolter hat z. B. in „verloren“, „geſchworen“ u. ſ. w. ein o, das an das o in

dem französischen Wort „or“ erinnert. Das Wort „Verse“ spricht sie „Werse“ u. s. w. u. s. w.

In der großen Geste ist Charlotte Wolter freier und plastischer, dagegen weiß Marie Seebach in den Bewegungen der Gefühlsmomente einnehmender und hinreißender zu sein. Jene frappirt durch die Kühnheit der Contouren, diese durch das feine Detail der Zeichnung.

Nach diesen kurzen Vorbemerkungen über das Persönliche und die Darstellungsmethode ist es leicht, das Spiel der beiden berühmten Künstlerinnen als Adrienne Lecouvreur zu charakterisiren.

Marie Seebach gibt der Rolle eine tiefe, deutschempfindungsvolle, weiche und elegische Grundstimmung; Charlotte Wolter etwas von der leichten französischen Bohemienne-Natur. Die Erstere rührt und ergreift durch die Innigkeit, durch die rückhaltlose Hingabe in ihrer Liebe, die Letztere erschüttert hauptsächlich durch aufzuckende Leidenschaft, durch die Gewalt der Eifersucht. Charlotte Wolter gibt mehr die Schauspielerin, als das Weib; Marie Seebach mehr das Weib, als die Schauspielerin.

Wie vorzüglich weiß die Letztere z. B. im Beginn des Stückes den Ton tändelnder Hingebung und berauschender Herzensseligkeit gegenüber Moriz von Sachsen zu treffen! Diese hingehauchten, gleichsam gehätschelten, gekosten, man möchte sagen geküßten Worte, sind von einer Wahrheit und Echtheit der Empfindung, sind so reizend aus der Tiefe der weiblichen Seele hervorgezaubert, daß es unmöglich ist, sich ihrem magisch-bestrickenden Einflusse zu entziehen. Derjenige

Zuhörer wenigſtens, der noch nicht blaſirt iſt und ſich ein nachempfindendes Gemüth zu bewahren vermocht hat, muß davon ergriffen werden, hauptſächlich z. B. in dem Auftritt, in welchem Adrienne dem glücklichen Moriz die Fabel von den Tauben vorlieſt.

Allerdings wäre zu wünſchen, daß bei dieſem Momente das Paar nicht ſo weit vorn an der Rampe ſtehe, wie es meiſt geſchieht, und wie auch Marie Seebach mit Moriz es thut, ſondern mehr eine anmuthige Gruppe an der Seite bildete, am beſten in ſitzender Stellung. Freilich hätte Adrienne ſich dann ſchon früher niederzulaſſen und bei ihrem Vortrage Moriz an ihre Seite oder zu ihren Füßen zu ziehen. Die Scene im Finſtern mit der Herzogin, ihrer Nebenbuhlerin, gibt Marie Seebach ebenfalls vortrefflich, nur in ihrer Erregtheit ein wenig zu unruhig und daher im Effekt verzettelt. Die Rachel bewies hier in aller Leidenſchaftlichkeit doch mehr beſonnene Ausführung und damit zugleich mehr großen Styl. Wenn auf die hervorgezeterten Worte der großen Dame „Ich werde Sie zu verderben wiſſen“ — die franzöſiſche Tragödin antwortete „Und ich beſchütze Sie“, ſo ergab dieſe mit dem Pathos eines erhabenen Geiſtes geſprochene Antwort einen wahrhaft eclatanten Eindruck, was bei unſerer Künſtlerin nicht der Fall iſt, weil ſie zu beweglich, zu hin- und hergehetzt erſcheint und dadurch die Wirkung abſchwächt. Auch in der großen Salon- und Recitationsſcene ſchädigt ſich Marie Seebach einigermaßen den Erfolg, weil ſie zu viel thut. Sie ſchreitet ſo dicht auf die Herzogin zu, daß ſie dadurch dem Momente

faſt ſeine Spitze abbricht. Wenn Adrienne ihre Verſe aus der Phädra ruhig auf ihrem Platze ſtehend ſpricht und nur da, wo die bezügliche Stelle ſich ergibt, die Nebenbuhlerin mit dem Auge ſucht und ſchließlich mit einer nur wie im Drange der Exaltation eingegebenen Geſte bezeichnet, ſo iſt das, unſerem Ermeſſen nach weit eindrucksvoller, als die etwas allzu auffällige und zudringliche Art, in der Marie Seebach dieſen Moment ausführt. In den Sterbemomenten dagegen iſt unſere Künſtlerin auf der vollen und zugleich reinen Höhe ihrer Kunſt. Hier ſind ihr Kampf mit den Wirkungen des Giftes, das Aufleuchten ihrer Lebensluſt, der verzehrende Schmerz, der viſionäre Zuſtand, die rührende Liebe zu Moriz und das allmähliche Verlöſchen ihrer Kräfte geradezu meiſterhaft.

Vergleicht man mit Marie Seebachs Adrienne die Leiſtung der Wolter, ſo iſt zunächſt hervorzuheben, daß erſtere eine Art Heilige aus ihrer Schauſpielerin macht, während die letztere ſich mehr an das Leben und die Wirklichkeit hält. Ihre Adrienne hat mehr Fleiſch und Blut, mehr reſolutes Weſen, aber damit freilich auch weniger reizende Ausführung, weniger zarten Duft und warmen Hauch. Die erſten Scenen mit Moriz laſſen kälter, die Fabel von den beiden Tauben wird kühler und faſt mit einem neckiſchen Anflnge behandelt. Auch Charlotte Wolter recitirt übrigens das Gedicht ſtehend, vor dem Souffleurkaſten. Daß ſie das Ende desſelben, die Moral, ausſchließlich für das Publikum, gleichſam zur Nutzanwendung für dasſelbe, vorn an der Rampe und ohne Rückſichtnahme auf

den Geliebten ſpricht, bedünkt uns unſchön und wenig paſſend.

Wenn Marie Seebach dem Grafen von Sachſen ſeine fehlerhafte Schreibweiſe vorwirft und ihm anzeigt, daß ſie ihn in dieſer bilden und erziehen werde, ſo thut ſie das ganz demüthig, faſt abbittend, ſchmeichelnd, um ihren Helden hier ihr Uebergewicht ja nicht oder doch nur in ſanfteſter Weiſe fühlen zu laſſen. Charlotte Wolter kennt dieſes weibliche Diplomatiſiren gar nicht oder nur wenig. Sie läßt immerhin den Mann ihres Herzens ihre Ueberlegenheit fühlen. Ihre Adrienne ſieht in Moriz einen hübſchen, artigen Anbeter, eine Art Spielzeug ihres Herzens, mit dem ſie tändelt, bis ſie ſeinen wahren Stand und Namen erfährt. Aus der Erzählung, die ſie von dem Ereigniß gibt, bei welchem ſie Moriz kennen lernte, ſpricht die Luſt am Abenteuerlichen, am Eklat. Die Adrienne von Charlotte Wolter lacht dabei, ſie amüſirt ſich an der Scene, und es kitzelt ſie, die Heldin dabei zu ſein. Die Adrienne von Marie Seebach gibt den Bericht erregt, faſt weinend, zitternd und in Angſt um den Mann, der ſie beſchützt. Sie ſelbſt ſpielt gar keine Rolle dabei; ſie iſt ganz Bewunderung für den Helden, der ſie vertheidigt. Die Adrienne von Marie Seebach vergöttert in Moriz von Sachſen mehr den ritterlichen Mann, den Muth, den großen Geiſt. Die Adrienne von Charlotte Wolter mehr den Ruhm, den Löwen der großen Welt, den Mann der Geſchichte. Darum bringt ſie ihre Opfer auch mit Emphaſe, mit mehr Pathos und Deklamation; darum wird ihre Eiferſucht wilder, auf-

gerüttelter, dämoniſcher, als bei Marie Seebach, die ſelbſtvergeſſener, beſcheidener, unterwürfiger bleibt. Die Adrienne der Marie Seebach iſt leidender Art; die der Wolter angreifender, kämpfender Art.

Dies bekundet ſich überall. Während Marie Seebach gleich zu Anfang ihre Liebe breit und voll ausmalt, aber dann, wenn es Moriz aus der Schuldhaft zu retten gilt, keineswegs ſich rhetoriſch auslegt, eilt Charlotte Wolter mehr über die erſten Scenen hin, um bei Gelegenheit jener Rettung nach dem Verkauf ihrer Diamanten eine fulminante Rhetorik zu entfalten. Mit dem Affect kommt Charlotte Wolter erſt in ihr Fahrwaſſer.

Bei der Entdeckung, daß ihr Geliebter der Marſchall Moriz von Sachſen iſt, ſinkt Marie Seebach beinahe in die Knie; ſie iſt verwirrt, faſt erdrückt von dem Gedanken, das Herz dieſes vielgenannten Mannes zu beſitzen. Charlotte Wolter fährt in die Höhe bei dieſer Entdeckung, hebt den Kopf und zeigt ein geſchmeicheltes Lächeln der Befriedigung.

Die Scene im Dunkeln mit der Prinzeſſin von Bouillon gibt Charlotte Wolter, unſerem Dafürhalten nach, nicht erregt genug. Was Marie Seebach zu viel thut, thut ſie zu wenig. Auch iſt Charlotte Wolter zu laut, wie dieſer Auftritt denn überhaupt auf der deutſchen Bühne nicht diskret, nicht herzbeklemmend und ſpannend genug dargeſtellt wird. Die Franzoſen mit der Rachel und die Italiener mit der Riſtori verſtanden das beſſer. Da gab das einen gelispelten, in dunkler Stille martervoll hingeflüſterten Auftritt, einen Auftritt, der mit unterdrückter Stimme, halben

Worten und unſicheren umhertaſtenden Geſten eine unvergeßliche Wirkung machte. Dieſer Moment allein war eine ganze Tragödie im Finſtern, im Schatten der Nacht. Die deutſchen Schauſpieler ſind immer zu laut, zu herausfahrend, zu ängſtlich, nicht verſtändlich und wirkſam zu ſein.

Die Scene im Salon der Herzogin von Bouillon, wo die beiden Nebenbuhlerinnen an einander gerathen, hält Charlotte Wolter nach unſerm Dafürhalten zu wenig erregt, zu matt und apathiſch. Sie bringt zu wenig Feuer in die Kreuzreden und zu wenig hervorbrechenden Triumph in den Beſitz ihres Beweisſtückes, des Armbandes, das ſie vorzeigen kann. Hierin wird ſie von Marie Seebach überragt. Wenn man der Adrienne Deklamationsſtücke vorſchlägt und die Actrice die in Vorſchlag gebrachte „Phädra“ aufgreift, ſo iſt der faſt lautlos hingehauchte Name dieſes Stücks in der Ausführung von Marie Seebach meiſterhaft. Das lautloſe Hinhauchen dieſes Namens zeigt an, daß die Lecrouvreur nur inſtinktiv ahnt, was dieſe Rolle ihr Paſſendes für die Situation bietet. Sie greift den Kampf halb willenlos auf und läßt ſich nur durch die Gelegenheit dazu hinreißen; ſo bleibt ſie auch in der Convenienz der Geſellſchaft. Charlotte Wolter ſchreit das „Phädra“ faſt heraus wie eine Schlachtparole, ſie kündigt damit ſogleich den Krieg an und verletzt dadurch den Ton des Salons. Uebrigens thut auch ſie in ihrer Recitation unſerer Meinung nach zu viel, indem ſie allzu herausfordernd auf die Prinzeſſin zuſchreitet und ſie bezeichnet.

Im letzten Akte iſt es ein hübſcher Zug von Charlotte

Wolter, daß ſie, nachdem ſie das Bouquet von Moriz in's Feuer geſchleudert, ſich aufſchreiend vor dem Kamine niederwirft, als wolle ſie die Blumen und damit zugleich ihre Liebe den Flammen wieder entreißen. Während Marie Seebach das eigentliche Sterben tief künſtleriſch und ergreifend ausführt, ſucht Charlotte Wolter mehr den Vergiftungsproceß wiederzugeben. Das Niederſtürzen iſt ein meiſterhafter Moment derſelben, dagegen bleiben die Viſion, das allmähliche Abſterben und das letzte Wiederaufflackern des Geiſtes hinter der Leiſtung von Marie Seebach unſerem Dafürhalten nach zurück.

Welcher Auffaſſung und Durchführung der Vorzug zu geben ſein möchte, mag dahingeſtellt bleiben; dieſe Ausführungen ſollen keine kritiſche Abſchätzung, ſondern nur eine Nebeneinanderſtellung beider Leiſtungen bieten. Was mit Sicherheit ausgeſprochen werden dürfte, iſt, daß Charlotte Wolter mehr franzöſiſch, Marie Seebach mehr deutſch, die erſtere mehr realiſtiſch, die letztere mehr idealiſtiſch ihre Rolle wiedergiebt.

VII.

Marie Seebach als Kriemhild und Clara Ziegler als Brunhild in Hebbels „Nibelungen“.

Es iſt aufrichtig zu beklagen, daß es kein deutſches Theater gegeben hat, auf welchem man dieſe beiden Tragödinnen die vorgenannten Rollen neben einander hat darſtellen ſehen. Es hätte dies ohne Zweifel ein anziehendes und bedeutendes Schauſpiel bieten müſſen, denn es ſind wohl ſelten zwei Darſtellerinnen geweſen, die ſich einander ſo glücklich ergänzten und ihren künſtleriſchen Anlagen und ganzem Weſen nach ſo vorzüglich für die ihnen überwieſenen Rollen geeignet waren, wie gerade ſie.

Jede von ihnen erſchien wie geſchaffen für ihre Aufgabe. Clara Ziegler, groß, hünenhaft, dunkel, mit mächtiger Stimme und Bewegung, das geborene Heldenweib; Marie Seebach ſchwächlich, jungfräulich, blond, mit einem tiefergreifenden und rührenden Tone in der Kehle.

Die Stimme von Marie Seebach iſt die wundervolle, echt deutſche Stimme, die Stimme, in der ſich der weibliche

Wohllaut des Germanenthumes in seltenster Weise ausprägt. Schon im Ton ist diese Künstlerin als die Landsmännin Goethes, Schillers, Uhlands und Heines zu erkennen. Es ist der Ton der deutschen Lyrik, der deutschen Ballade, des deutschen Gefühls, der deutschen Innigkeit und Schwärmerei. Nur eine Deutsche kann ein solches Organ haben, und schon um dieses Organes willen, in dem die deutsche Seele gewissermaßen blond und blänäugig, wie Lindenduft und Veilchengeruch zum Ausdruck kommt, werden wir stets Marie Seebach als Künstlerin lieben. Ach, diese Organe sind bei den deutschen Schauspielerinnen im Aussterben. Wie dumpf, wie tief, wie dunkel, wie gebrochen sind die Organe der jüngeren deutschen Darstellerinnen! Es sind Organe ohne Sonnenschein und Licht. Sie erwärmen und erleuchten die Herzen nicht. Sie regen nur die Leidenschaften auf, die Sinne. Die Stimme von Marie Seebach ist beinahe ein Unikum. Sie hat etwas Sonntägliches, Reines, Sänftigendes, Melodisches. Ihre Stimme hat Gesang.

Wie hat sie das als Kriemhilde bewährt! Im letzten Auftritte dieser Tragödie, wo ihr Schmerz über den Tod ihres Gemahls sie außer sich, zur Raserei, ja zum Gelöbniß furchtbarer Rache bringt, wie wohltönend, wie harmonisch, wie künstlerisch bemessen bleibt auch hier ihr Organ! Mit wie Wenigem leistet sie viel! Sie schreit, sie zetert, sie lärmt nicht und doch wie ergreift, wie erschüttert, wie entflammt sie! Auch in der Verzweiflung noch Anmuth, in der Furie die Grazie!

Wie rührend iſt ſie in der Stelle, wo ſie ausruft:

„Es giebt ja keinen Feſttag mehr! die Seide,
Die gold'nen Prachtgewänder und das Linnen,
Bringt Alles her! Vergeßt die Blumen nicht,
Er liebte ſie! Reißt alle, alle ab,
Sogar die Knospen derer, die erſt kommen,
Wem blühten ſie wohl noch! Das thut hinein
In ſeinen Sarg, mein Brautkleid ganz zu oben
Und legt ihn ſanft darauf, dann mach' ich ſo
(Sie wirft ſich über ihn)
Und deck' ihn mit mir ſelber zu!"

Dieſe Verſe ſpricht die Künſtlerin mit einer Alles bewältigenden Einfachheit, einer Größe der Empfindung, der niemand widerſtehen kann.

Nur das „Er liebte ſie!" wünſchten wir noch etwas ſtärker hervorgehoben, berauſchender gegeben.

Eben ſo hervorragend iſt ſie in dem Momente, in dem ſie einen vom Gefolge des Königs berührt hat und nun ihre Hand am Kleide abwiſchend in die Worte ausbricht:

„O pfui, nun darf ich ihn (d. h. Siegfrieds Leiche)
mit meiner Rechten
Nicht mehr berühren!"

Und wie erſchütternd erſcheint, wenn ſie nach Hagen Tronje dem Mörder verlangt, und ihm, als er da iſt, ihre Verachtung, ihren Schmerz ins Geſicht ſchleudert. Wie wahr, wie packend geſtaltet ſie den Augenblick, wo Hagens Nähe Siegfrieds Blut fließen macht und ſie glaubt, daß er, der Ermordete, wieder zum Leben erwachen könne!

Dieſer Zug rührender, hold aufleuchtender Liebesem-

pfindung mitten im Sturm und Drange der Seelenempörung und des Rachegefühles ist wie ein Vogellied in Gewitternacht.

Wahrlich, nur eine echte und wirkliche Künstlerin kann so schlicht, so ohne jede Uebertreibung und dabei zugleich doch so groß und bedeutend spielen. Die Mäßigung und die Treue, mit welcher Marie Seebach die Kriemhild durchführt, sind besonders bewundernswerth. Nirgends, weder am Schluß noch in der großen Zankscene vor dem Münster, läßt sich die Künstlerin dazu bewegen, den Charakter ihrer Rolle aufzugeben, und das will viel sagen, denn das Losbrechende, Wilde, würde hier Beifall erwecken. Aber Marie Seebach weiß, daß die künstlerische Wirkung erfordert, dies der Darstellerin der Brunhild zu überlassen und daß der Dichter die Kriemhild von jener durch mildere und weichere Farben abgehoben wissen will, und deswegen thut sie es. Sie thut es, werden Krittler vielleicht sagen, weil sie nicht genug Gewalt des Tons dazu hat. Aber applaudirt das Publikum denn nur, wo diese Gewalt des Tons vorhanden ist? Geschieht es nicht auch da, wo der Ton versagt, rauh und hohl wird, nur weil die Anstrengung und der Versuch gemacht worden ist? Oft nur, um so mehr in diesem Falle. Also deswegen hätte Marie Seebach sich keineswegs zurückzuhalten. Sie thut es, weil sie in ihrem Schaffen gewissenhaft ist und strenge nach dem Sinne und der Vorschrift des Dichters verfährt, und das ist an ihr besonders hoch zu schätzen.

Sollen wir uns mit dieser Mäßigung und mit diesem

Feſthalten an des Dichters Vorſchrift je irgendwo unzufrieden erklären, ſo iſt es in der Scene, wo Kriemhild hört, daß ein todter Mann vor ihrer Thür liegt und Hebbel vorſchreibt: Kriemhild fällt um, indem ſie ruft: „So iſt's auch mein Gemahl!“

Das plötzliche Hinfallen mag wahr und natürlich ſein; aber es iſt nicht ſchön und mehr erſchreckend und verblüffend, als von erſchütternder Wirkung. So mag jemand ſinken, der vom Schlage getroffen wird. Das Verlieren der Beſinnung und der Kraft bei der Vermuthung eines Verbrechens ſollte unſerem Erachten nach vom Dichter anders verlangt werden. Mehr künſtleriſch, mit Aufwendung bezeichnender und ausmalender Mimik.

Wenn Kriemhild von einem todten Manne hört, den man vor ihre Thürſchwelle gelegt, erinnert ſie ſich ſogleich ihrer Ahnung und ihres Geſprächs mit Hagen, und dieſe Erinnerung läßt ſie blitzartig die ganze fürchterliche Wahrheit erkennen, die ihrer harrt. Daß dies der Fall, bekunden die Worte, mit denen der Dichter die Unglückliche aus ihrer Ohnmacht erwachen läßt, die Worte:

„Das rieth Brunhild und Hagen hat's gethan!“ —

Warum dies alſo nicht vor dem Niederſtürzen durch ſtummes Spiel einigermaßen andeuten? Ein Aufleuchten des Auges, ein krampfhaftes Aufzucken, ein Fahren der einen Hand nach dem Kopfe und der anderen nach dem Herzen, begleitet von einem Aufſchrei des Entſetzens — würden unſerer Anſicht nach einen weniger dumpfen und öden Eindruck hinterlaſſen.

Die Brunhild von Clara Ziegler ist eine ebenbürtige Leistung. Ihr Spiel zeigt edle Plastik, ihr Vortrag vollen Ausdruck der Wahrheit. Für die Vision „Einst kommt der Morgen" ist uns ihre Darstellung jedoch zu beweglich in Geste sowohl als Ton. Der Dichter schreibt vor: „Brunhild steht hoch aufgerichtet und mit starren Augen da." Clara Ziegler hält sich im Gegensatz zu Marie Seebach zu wenig an die Anweisungen des Dichters, sie ändert zu oft ihre Stellung und treibt ihre Stimme zu laut und lärmend hervor, um hier ganz den mysteriösen, magischen Eindruck machen zu können, den sie machen soll. Auch muß unserem Bedünken zufolge dieser visionäre Zustand früher und subtiler eingeleitet werden durch Annahme einer gewissen Verzücktheit und eines dunkel traumhaften Wesens und nicht so plötzlich kommen, wie es bei Clara Ziegler geschieht. Vor allen Dingen aber will der Ton gedämpft und umschleiert gehalten und so gegeben sein, daß er wie über einen Abgrund herüberschallt. In der Scene mit Gunther vor dem Münstergange steigert sich, unserem Dafürhalten nach, in Brunhilde nicht genug der Grimm und Groll gegen Siegfried, der hier, je weicher und selbst schmeichelnder sie sich gegen ihren Gemahl benimmt, nur um so aufleuchtender hervortreten muß. Gegen Kriemhild muß dieser Grimm und Groll, wenn sie gleich darnach sich zu dieser gesellt, vom ersten Moment an schärfer merkbar werden, als Clara Ziegler dies geschehen läßt. Wenn sie auf Kriemhilds Frage

„Nun, iſt's nicht beſſer, Kämpfe anzuſehen,
Als ſelbſt zu kämpfen?"

antwortet

„Haſt Du beides ſchon
Verſucht, daß Du vergleichen kannſt?"

ſo muß dieſe Antwort gleich erregter, verletzender gegeben werden, als die Darſtellerin das thut. In dieſer Antwort muß ſofort der Nachhall jener Unterredung mit Gunther wahrnehmbar ſein, man muß merken, daß ihre ganze leidenſchaftliche Verſtimmung gegen Siegfried in dieſen Auftritt mit herübergenommen wird und daß ſie damit Kriemhild reizt. Clara Ziegler, die jene Verſtimmung aber ſchon von Anfang her nicht zur richtigen Steigerung gelangen läßt, hat ſie nach dem Geſpräch mit Gunther ganz verloren und beginnt, ſich in dem Dialoge mit Kriemhild erſt neu wieder in dieſelbe hineinzureden. Daß ſie damit jedoch den inneren, gewiſſermaßen logiſchen Zuſammenhang von Brunhildens Geiſtesverfaſſung zerreißt und die gereizte, aufgeregte Gemüthsſtimmung, in der ſie ſich ſchon befinden ſoll, erſt neu wieder aufzubauen genöthigt iſt, liegt auf der Hand. Bei der Umſtändlichkeit dieſes Wiederaufbaus kann es nun nicht fehlen, daß die Stimmung nicht die zu fordernde Durchbildung und Gipfelung gewinnt. Brunhild wird nicht heftig, herausfordernd, beleidigend genug; Kriemhild nicht gereizt und ſelbſtvergeſſen genug. Die beiden Frauen gerathen dialogiſch nicht heftig genug aneinander. Rede und Gegenrede erfolgen zu langſam, zu zögernd, nicht in ſo raſchem und flammendem Impulſe, wie er hier ge-

boten iſt, wenn der Auftritt die Zuſchauer packen und innerlichſt bewegen ſoll.

Den Augenblick, der auf Kriemhilds Ausruf folgt, daß es Siegfried, nicht Gunther war, der Brunhild in der Brautnacht überwältigt und ihr den Gürtel löſte, giebt Clara Ziegler ohne großes, ſtummes Spiel, zu glatt weg und mimiſch unbedeutend. Hier muß nach unſerer Meinung Brunhilde, wie vom Schreck verſteinert, eine Weile ſprach- und regungslos ſtehen und lange vergeblich nach Athem und Worten ringen. „Wo ſind die Herren von Burgund?“ dieſer Ruf muß zuletzt wie ein Wuthgeſchrei aus ihrer furchtbar arbeitenden, keuchenden Bruſt emporſteigen, darauf muß ſie ſich wieder einen Moment ſammeln und dann erſt, indem ſie wie geiſtesabweſend auf Frigga zugeht, mit troſtloſem, aber furchtbarem Ausdrucke ſagen: „ O Frigga! Haſt Du das gehört?“ Wenn dieſe entgegnet „Ich hab's gehört und glaub's“, ſo hat nun erſt mit den Worten „Du tödteſt mich!“ der Alp des Schmerzes ſich in einen Jammerlaut zu löſen, der in den nachfolgenden Verſen in raſchen, gehobenen Sätzen nachzuklingen hat, bis zu dem Rath der Frigga, ſich zu rächen. Der Satz

„Und rächen werd' ich mich!“

mit Allem, was nun folgt, will wild und raſend hervorgeſchmettert ſein, ſo daß die Verſe

„Verſchmäht! Weib, Weib, wenn Du in ſeinen Armen
Auch eine Nacht gelacht haſt über mich,
So ſollſt Du viele Jahre dafür weinen —“

wie ein Sturm der Seelenempörung dahinrauſchen bis:

„Ich will —“, wo ſie alsdann, unwillig über ſolches Schwelgen ihrer Phantaſie in der Rache, mit plötzlichem ſataniſchen Auflachen und in ſich zuſammenbrechend ruft: „Was red' ich! Ich bin ſchwach wie ſie.“

In dergleichen Momenten entfaltet Clara Ziegler zu wenig großen Styl, zu wenig Aufwand gewaltiger Geſtaltungskraft, zu wenig epigrammatiſche Schärfe.. Was ließe ſich mit einer Stelle wie

„Frigga, mein Leben oder auch das ſeine“

oder mit der anderen

„Das iſt noch mehr als Mord,
Und dafür will ich Rache! Rache, Rache!“

was ließe ſich damit für Wirkung erzielen, wenn dafür wirklich große imponirende Züge aufgewendet würden! Der furchtbare Ton und die gewaltige Bewegung einer titanenhaften, gigantiſchen weiblichen Natur werden in den Hauptmomenten nicht voll und ganz erreicht. Die eigentlichen Affekte und Höhepunkte der Rolle erfordern noch immer maſſivere und grandioſere Herausarbeitung, als Clara Ziegler ihnen angedeihen läßt.

Dennoch aber muß dieſe Leiſtung im Allgemeinen zu den beſten der Künſtlerin gerechnet werden, weil ſie darin ihre glänzenden Mittel jedenfalls derart zu zeigen im Stande iſt, daß man deren Tragweite vollauf zu erkennen vermag. Sie imponirt durch ihre Erſcheinung, ſie enthuſiasmirt durch den Vollklang und Wohllaut ihrer Deklamation, ohne irgendwo unnatürlich oder unwahr zu werden. Ein

einziger Moment, wie der, in dem ſie Einſpruch gegen das Verlöbniß von Siegfried mit Kriemhilde erhebt und dadurch die gewaltſam unterdrückte Empfindung der Eiferſucht zum Durchbruch gelangen läßt, bezeugt die Macht und Fülle ihres Talents!

VIII.

Einige Bemerkungen über Josef Kainz als Don Carlos.

Der Realismus, der unsere Literatur, unsere bildenden Künste, unsere Musik erfaßt hat, ist selbstverständlich auch in die darstellende Kunst eingedrungen. Er ist eben dabei, ihr neue Gesetze und Regeln vorzuschreiben, sie bis in ihr Innerstes, in ihr tiefstes Wesen hinein umzugestalten, ihr den Ausdruck und Stempel einer neuen Richtung und Schule zu geben. Da darf es entschieden als wünschenswerth, ja nöthig erachtet werden, daß die Kritik seinen Leistungen folgt und sich Rechenschaft giebt, wie weit sie denselben in ihren neuen Ausgestaltungen Beifall zu zollen im Stande ist oder sich gezwungen sieht, gegen dieselben sich aufzulehnen.

Josef Kainz, der als besonderer Träger des schauspielerischen Realismus gelten darf, mag uns daher mit einigem Recht veranlassen, auf seine Darstellung des Don Carlos ein wenig näher einzugehen.

Zunächſt iſt einzuräumen, daß der Realismus, der überall auf die Natur zurückgeht, damit einen Untergrund für ſeine Kunſtleiſtungen gewonnen hat, welcher durchaus geſund und glücklich zu nennen iſt. „Denn nichts führt zum Guten, was nicht natürlich iſt," ſchreibt Schiller mit Recht in ſeinen „Briefen über Don Carlos". Leider aber kann Alles übertrieben werden, auch die Natürlichkeit. Der Realismus, will uns bedünken, iſt auf dem beſten Wege dazu. Er brutaliſirt nicht ſelten die Natürlichkeit, und zwar vornehmlich dadurch, daß er ſie verleitet, aus allen dramatiſchen Dichtungen mit beſonderer Vorliebe dasjenige herauszuheben, was ſinnlich und leidenſchaftlich iſt. Die Leidenſchaft und die Sinnlichkeit möglichſt hüllenlos und nackt zu geben, iſt das hauptſächlichſte Trachten des Realismus. Der Realismus reißt der Dichtung und ſelbſt der idealſt geſchaffenen die ſchönen Versgewänder und den Schleier der anmuthreichſten Proſa mit wühlenden Händen unbarmherzig vom Leibe, um uns darunter die Menſchlichkeit in ihrer Blöße zu zeigen. Nun iſt die Darſtellung der Menſchlichkeit freilich die große und wahre Aufgabe der Kunſt. Allein, eben weil ſie Kunſt iſt, will dieſe Menſchlichkeit nicht überall ſchonungslos bloß gelegt, ſondern, wie es die Umſtände und Verhältniſſe erheiſchen, auch in keuſcher Unantaſtbarkeit bewahrt ſein. Zuweilen iſt es ergreifender und wirkſamer, ſie nur ahnen und gleichſam unter der Decke zu laſſen. Gerade die Leidenſchaft und die Sinnlichkeit arten leicht aus und werden in ihrer nackten Natürlichkeit unſchön.

So weit geht Joſef Kainz in ſeinem Don Carlos nun allerdings nicht, allein hier und da würden ein paar weitere Schritte in der Natürlichkeit ſeine Darſtellung doch unfehlbar auf entſchiedene Abwege führen. Er legt in ſeinem Infanten den Schwerpunkt vor allen Dingen ſehr richtig in große Jugendlichkeit. Der Prinz, den er vorſtellt, iſt kaum dem Knabenalter entwachſen und dann und wann von einer geradezu kindlichen Naivetät. Seine Liebe, ſeine Freundſchaft, ſeine Abneigung, ſein Trotz und ſein Zorn erhalten zuweilen den Ausdruck und das Gepräge männlicher Unreife. Man erkennt, daß der Menſch, mit dem man es in ihm zu thun hat, noch nicht fertig iſt und erſt auf der Vorſchwelle des Lebens ſteht. Es iſt in ihm noch keine Feſtigkeit, kein Maß, keine Selbſtbeherrſchung. Er ſprudelt ſein Denken und Empfinden nicht nur unbeſonnen und rückhaltlos, ſondern auch mit Bewegungen und in einer Redeweiſe aus, die alle Anzeichen und Spuren des Jünglingsalters tragen. Seine Begrüßung Poſas, ſein Verhalten gegen die Königin, ſein Benehmen in der Audienz beim Könige, ſein Abtrumpfen Albas bringen Geſten und Laute zum Vorſchein, die nur dem jungen, unausgegohrenen Menſchen eigen ſind und ihm allein anſtehen können. Das ideale Pathos Schillers geht dabei häufig in die Brüche, allein wir erhalten dagegen eine durchaus menſchliche, von natürlichem Leben voll durchpulſte Geſtalt.

Wenn Don Carlos dem Marquis Poſa die Liebe zu ſeiner Mutter geſtehen will, iſt es ſehr angebracht, daß er den Letzteren in eine ſtille, möglichſt verſchwiegene Ecke des

Parkes zieht und dort, maleriſch auf eine Steinbank niederſinkend, mit leiſer Stimme ſein Geſtändniß ablegt. Aber es ſtört, daß er gleich darnach ſeine Verzweiflung darüber laut hinausſchreit. Wenn Don Carlos ſich derart vergeſſen will, ſo müßte wenigſtens zwiſchen den Darſtellern verabredet ſein, daß Poſa durch entſprechendes ſtummes Spiel ihn immer wieder zur Beſinnung zu bringen ſucht. Wenn Kainz zur ſitzenden Königin hinſtürzt, als er zur erſten Unterredung mit dieſer geeilt kommt, ſo erſcheint dies anmuthig, und namentlich ſeine Beinſtellungen ſind von ſchöner Plaſtik, in dieſem und allen ſonſtigen Auftritten. Dagegen wird er ſein Spiel mit den Händen weſentlich zu verbeſſern haben. Er agirt zu viel und nicht immer geſchmackvoll mit dem vorgeſtreckten Zeigefinger der rechten Hand. Seine Entrüſtung gegen den Vater, nachdem dieſer ſein Geſuch, nach Flandern reiſen zu dürfen, abgeſchlagen, ſowie ſeine ſchnöde Abfertigung Albas bedünken uns in zu bubenhafter Art gegeben. Hier überſchreitet die Natürlichkeit, nach unſerem Ermeſſen, die Grenze der Schiller'ſchen Dichtung; ſie ſtreift mit ihren Naturlauten in den Ton des modernen Schauſpiels, ja, des Luſtſpiels über, und der Eindruck wird dadurch ein faſt komiſcher. Sehr gewinnend und reizend, eine Perle ſeines Spieles, iſt dagegen ſeine Glückſeligkeit über den vermeintlichen Brief der Königin. Dies Küſſen, dies Anſichdrücken, dies Liebkoſen der Zeilen, während der Scene mit dem Pagen giebt ein entzückendes Bild jugendlicher Empfindung; nur wünſchten wir, es nicht in dieſer Scene ſchon ausgetragen, ſondern in der mit der

Eboli erſt geſchloſſen zu ſehen. Seine Zerſtreutheit dieſer gegenüber könnte aus einem verſtohlenen Betaſten und Küſſen des Blattes entſtehen; die Fürſtin würde endlich, wenn er die wahre Abſenderin desſelben erkennt und aus ſeinen Himmeln geriſſen vor ihren Augen achtlos dasſelbe zerknittert, ihren Irrthum recht auffallend gewahr werden. — Im fünften Akte, in den Kerkerauftritten, bleibt Joſef Kainz mit Spiel und Vortrag hinter der Größe der Aufgabe, die Schiller ſeinem Carlos geſtellt hat, zurück. Hier iſt der Jüngling unter der Wucht ſeines Geſchickes zum Manne geworden; hier will das Schiller'ſche heroiſche Pathos ohne naturaliſtiſche Anklänge und realiſtiſche Züge ganz und voll zur Geltung kommen. Dieſe Geltung vermag Kainz bis jetzt dem Ausbruch ſeiner Rolle noch nicht zu verſchaffen. Er läßt, ziemlich erſchöpft von den vorhergehenden Akten, die Flügel ſinken und trifft den großen Styl der Situation weder in dem, was er thut, noch mit dem, was er ſpricht. Auf die Länge inne gehalten, lähmt der Realismus die künſtleriſche Kraft und macht ſie unfähig für den idealen Ausdruck. Das iſt das Fatum jeder Uebertreibung, auch der nach realiſtiſcher Seite hin.

IX.

„Die Verschwörung des Fiesco zu Genua."

An die Aufführung dieses „republikanischen Trauerspiels" geht auch ein erfahrener Dramaturg nicht ohne eine gewisse Aengstlichkeit. Das Stück hat seine nicht leicht zu verderbenden Vorzüge, aber zugleich auch Schwächen, die sogar eine sonst vortreffliche Darstellung gefährden können, wenn sie nicht vorsichtig umgangen oder durch weise scenische Einrichtung bemäntelt werden.

Um sie glücklich und richtig zu Stande zu bringen, ist vor allen Dingen nöthig, das Stück in seiner Grundidee zu erfassen; dieselbe ist nach Ludwig Eckardt so zu erklären:

„Der Dichter will die Liebe zum Vaterlande, die Uneigennützigkeit, die sich diesem ganz hingiebt, ohne Nebengedanken zu hegen, den republikanischen Geist der Aufopferung des Einzelnen für die Gesammtheit als die heiligste aller Pflichten verherrlichen. Dieser Grundton geht durch die ganze Dichtung. Gianettino und Fiesco gehen unter, der Erstere, weil er wirklich die Freiheit Genuas durch

ſeine Despotenlaune unterjochen will, der Andere, indem er durch egoiſtiſche Abſichten, durch ſeine im Innern verſchloſſene, aber unwillkürlich immer mehr zu Tage tretende Herrſchſucht gegen die Idee der Freiheit fehlt. Andreas Doria wird ſeiner Familie beraubt, weil er dieſelbe zu ſehr begünſtigt und durch ſeinen Wunſch, die Uebertragung der Dogenwürde an ſeinen Neffen, das innerſte Weſen der Republik bedroht. Auf dieſe Weiſe frei von den hemmenden Einflüſſen, kann er wieder ganz dem Staate angehören und den Reſt ſeiner Tage ihm widmen. Der Sieg bleibt in den Händen derer, die das Vaterland am reinſten und wärmſten lieben."

Ueber die Perſonen hat Schiller ſelbſt eine zwar kurze, aber ſehr bezeichnende Auskunft gegeben. Ueber die Schauplätze, an denen die verſchiedenen Handlungen ſtattfinden, und die Art und Weiſe, in welcher die Letzteren ſich vollziehen ſollen, iſt dagegen wenig oder gar nichts von dem Dichter mitgetheilt worden, ſo daß hierin der Regie und dem Schauſpieler ein weiter Spielraum gelaſſen iſt.

Treten wir näher an das Stück heran, ſo finden wir im erſten Aufzuge die prächtigen, hellerleuchteten Säle im Palaſt des Fiesco und dann als Gegenſatz dazu ein Zimmer des Verrina, das armſelig und dunkel zu erſcheinen hat.

Die Meininger haben die Geſellſchaftsräume im Hauſe des Fiesco in zwei Stockwerke getheilt. Unten iſt eine kurze Vorhalle, aus der eine breite Treppe empor zum eigentlichen Feſtſaal leitet. Dieſe ſchön und ſtattlich ausgeführte Einrichtung iſt etwas umſtändlich und ſchwerfällig,

läßt jedoch die Vorgänge leicht überblicken und macht einen mächtigen Eindruck, von dem der Dichter ſich nichts hat träumen laſſen, als er einfach vorſchrieb: „Es wird ein Mittelvorhang aufgezogen, der einen großen illuminirten Saal eröffnet, worin viele Masken tanzen. Zur Seite Schenk- und Spieltiſche von Gäſten beſetzt.“

Schiller hatte die Bühne im Auge, die in Hinſicht auf dekorative und ſceniſche Ausſtattung gleichſam noch in der Kindheit ſtand; die Meininger beuten ſie in ihrer üppigſten Blüthezeit aus. Was uns betrifft, ſo möchten wir zwiſchen Beiden die Mitte gehalten ſehen, d. h. wir möchten die ehemalige Aermlichkeit und Oede der Ausſtattung vermieden wiſſen, aber auf der andern Seite auch die Dichtung durch Prunk und äußeren Luxus nicht beeinträchtigen laſſen.

Zu dieſem Ende ſcheint uns das Beſte, den Schauplatz ſo herzuſtellen, daß man ihn gleich von Anfang an ganz zu überſehen vermag und daß er in Saal und Vorhalle getheilt erſcheint. Der Saal kann um acht oder zehn Treppenſtufen höher liegen, als die Vorhalle und, möglichſt tief gehalten, noch Ausſicht in weitere Gemächer geben. Wenn der Vorhang in die Höhe rollt, muß eben eine rauſchende Muſik zu Ende gehen; in einem Nebenſaale löſt ſich ein Tanz auf, und Gäſte ſtrömen herein.

Leonore ſtürzt mit ihrem Geſellſchaftsfräulein eilig die Treppe herunter, wirft ſich vorn an der rechten Seite in einen Seſſel oder beſſer in einen Divan und beginnt, ihre Klagen auszuſtoßen. Nachdem dies geſchehen, hätte Roſa ſtatt „Man kommt durch die Galerie“ nur zu ſagen

„Man kommt“ und Leonore mit den Worten: „Fiesco vielleicht. Flieht! Flieht! Mein Anblick könnte ihm einen trüben Augenblick machen“ rechts durch eine Seitenthür mit ihren Frauen zu verschwinden.

Der Herabkommende ist Gianettino, der vorsichtig unter der Maske umherspähend leise mit dem Mohren spricht. Dieser hat sich schon, ehe Leonore sichtbar wurde, hinaufgeschlichen und sich durch die Gäste zu dem jungen Doria herangedrängt, der in einer lebhaften Gruppe sichtbar geworden ist. Gewöhnlich läßt man Gianettino der Art auftreten, daß es aussieht, als ob er eben erst zum Fest erschiene. Das ist jedoch durchaus falsch, denn Gianettino, der von Fiescos „weißer Maske“ spricht, muß ihn in dieser doch bereits erblickt haben. Nachdem Gianettino wieder in den Saal zurückgegangen und der Mohr durch eine Seitenthür links verschwunden ist, tritt Calkagno ein, hinter ihm Sacco; sie kommen die Stufen herunter in den Vorsaal, und halten ihr vorgeschriebenes Zwiegespräch. Sobald dies zu Ende und sie sich zu den Stufen zurückwenden, erscheinen die Imperiali und Fiesco und spielen ihren Auftritt ab. Wenn Julia dem vor ihr knieenden Fiesco ihr Bildniß umgehangen und der linken Seitenthüre zuschreitet, muß Fiesco, wie sich selbst vergessend, zu ihr sagen: „Julia liebt mich! Julia! Ich beneide keinen Gott. Diese Nacht sei eine Festnacht der Götter, die Freude soll ihr Meisterstück machen!“ Dann sich losreißend und dem Saale sich zuwendend, jubelt er laut: „Holla! Holla! Der Boden meiner Zimmer lecke cyprischen Nektar, Musik lärme“ u. s. w.

Wenn er geendigt, muß oben ein Tuſch erklingen, während die Diener Wein herumreichen und die Gäſte mit den Gläſern klingen. Indem Fiesco mit Julia abgeht, ſpricht oben Gianettino ſeinen übermüthigen Trinkſpruch, der mit „Heute war Prinz Doria luſtig!“ endet und einen abermaligen Tuſch zur Folge hat, in den das Hoch auf „Die Republik“ aus dem Munde der Gäſte ertönt und ſeinen Zorn in ſo hohem Grade erweckt, daß er ſein Glas zur Erde ſchleudert und wüthend ſchreit: „Hier liegen die Scherben!“

Dieſer Schrei muß in einem Theil der Geſellſchaft lebhafte Entrüſtung erregen. Durch den pantomimiſchen Ausbruch derſelben veranlaßt, naht ſich Lomellin in kriechender Unterthänigkeit dem Prinzen und führt ihn nach der Vorhalle, wo er, um ihn von dem unangenehmen Auftritte abzulenken, ihm in devoteſter Weiſe den nichtswürdigen Vorſchlag unterbreitet, die Tochter Verrinas zu überfallen.

Wenn Gianettino mit Lomellin abgehen will, dieſen Schurkenſtreich auszuführen, kommt Fiesco zurück, um vor den Augen des Prinzen recht auffällig den in die Imperiali Verliebten zu ſpielen. Die übrigen Gäſte müſſen indeß der Mehrzahl nach dem Prinzen in die Vorhalle gefolgt ſein; vor allem die drei ſchwarzen Masken, die ſich links vor den Ausgang ſtellen. Nach den Worten Fieſcos „Gianettino Doria mag über Genua herrſchen. Fiesco wird lieben!“ hat der Prinz plump und übermüthig aufzulachen, Lomellin den Befehl zum Aufbruch zu geben und mit der Drohung „Platz dem Namen des Herzogs!“ zwiſchen den drei ſchwarzen Masken hindurch zu kommen, begleitet von den noch vor-

handenen Gäſten. Als Fiesco Gianettino das Geleit geben will, hindert ihn die Maske, welche „In der Hölle! Niemals in Genua“ dem brutalen Fürſten nachmurmelt. Unter der Maske verbirgt ſich natürlich Verrina.

Das jetzt folgende Geſpräch der vier Genueſer iſt leicht und nicht zu vergreifen; ebenſo der Auftritt mit Bourgognino. Beide verlangen aber entſchieden markigen Ton und großen Redeſtyl. Sobald Fiesco allein iſt, hat der Mohr zu erſcheinen, nach Schillers Vorſchrift „ſchüchtern und ſich überall ſorgfältig umſehend“. Wir ſahen einmal einen allerdings nicht eben durch ſeine künſtleriſche Leiſtung hervorragenden Schauſpieler nach Fieſcos Abgang mit der Imperiali und während des Tuſches oben im Saale als Muley Haſſan liſtig und niedergeduckt hinter Fiesco hereinſchleichen und ſich unter einem Tiſche mit ſeiner Decke verſtecken. Während nun der Graf Bourgognino nachſpricht „Fahr hin, edler Jüngling! Wenn dieſe Flammen in's Vaterland ſchlagen, mögen die Doria feſte ſtehen“, war er hinter Fieſcos Rücken auf allen Vieren hervorgekrochen und befand ſich nun plötzlich bei deſſen Wendung, wie aus dem Boden gewachſen, vor ihm.

Dieſer Moment machte ſich, wie zuzugeben iſt, überraſchend gut und wirkſam. Das weitere Spiel iſt vom Dichter genau vorgeſchrieben.

Nun hat ſich der Schauplatz in ein „Zimmer bei Verrina“ zu verwandeln, wo ſich eine Handlung vollzieht, die zu den ergreifendſten und gewaltigſten der deutſchen Bühne zu rechnen iſt. Für dieſelbe ſofort die geeignete

Vorſtimmung zu erzeugen, muß die Regie es ſich beſonders angelegen ſein laſſen, daß ſie die Scenerie, im Gegenſatz zu der Pracht und Helle in Fiescos Palaſt, ärmlich, düſter und in unheimlicher Stille hält. Selbſtverſtändlich darf ſie bei der heutigen Neigung zum Realismus durch den brutalen Ueberfall des Gianettino eine auffallende Unordnung zeigen, die durch einen umgeworfenen Stuhl, eine herabgeriſſene Tiſchdecke, einen hingeworfenen Schleier oder dergleichen angedeutet ſein kann. Kein Licht darf brennen, der Tag iſt eben im Anbrechen. Schiller verlangt Bertha „rücklings in einem Sopha, den Kopf in die Hand geworfen", ein Bild, das doch wohl zu deutlich und zu wenig ſchön iſt, als daß wir rathen möchten, es ausführen zu laſſen. Wir hielten es für beſſer, daß Bertha mit aufgelöſtem Haar vor dem Divan auf den Knien liege, den Kopf in deſſen Kiſſen gedrückt. Daß etwas Außerordentliches und Ungeheures hier vorgefallen, muß jedenfalls ſogleich in die Augen ſpringen, weil ſofort nach dem Aufgehen des Zwiſchenvorhanges der hochtragiſche Auftritt zwiſchen Verrina und ſeiner Tochter ohne alle Vorbereitung und Vermittelung in's Leben tritt.

Seine ſchauſpieleriſche Ausführung erfordert auch hier wieder die Züge einer wahrhaft großartigen Tragik, in der jedes Wort abgewogen und mit dem Nachdruck heldenmüthiger Sinnesart geſprochen ſein will, nur daß dieſe heldenmüthige Geſinnung je nach dem Charakter der betreffenden Perſon ausgeprägt ſein will. Sacco und Calkagno ſind die unreineren Elemente der Verſchwörung, der eine,

Sacco, der verſchuldete Lebemann, der durch eine ſtaatliche Umwälzung ſich ſeiner Gläubiger zu entledigen hofft und deswegen waghalſig und tollkühn in die gefährliche Unternehmung tritt; der andere Calkagno, ein Lüſtling, der die Dinge leicht nimmt, aber weil er höhere Bildung und feineren Takt beſitzt, mit lebhafterem Schwunge und einer weltmänniſchen Begeiſterung ſpricht. Bourgognino iſt der echte Heldenjüngling, „edel und angenehm, ſtolz, raſch und natürlich", wie Schiller ſchreibt. Er ſteht dem ganzen Weſen nach Verrina am nächſten, der in Allem beſtimmt, feſt und eiſern erſcheint. Alles, was er ſagt, muß bedeutſam, ſchwer und wuchtig klingen. In ihm iſt etwas vom „nervigten Alterthume", von der Seele eines ſtoiſchen Römers.

Ob es nicht wohlgethan wäre, den Akt mit einer ruhigen und geſchloſſenen Gruppe und deswegen mit Streichung des letzten, dreizehnten Auftrittes zu ſchließen, laſſen wir dahingeſtellt. Für die Wirkung hat der Abgang Berthas und die Vorbereitung auf die Scene mit Fiesco und den Maler Romano etwas Abſchwächendes. Wenn Verrina mit der Hand auf dem verhüllten Haupte Berthas ſtehen bliebe und dieſer und Bourgognino ihr „Gehe" wegließen, der Letztere aber zu ſeinem Satze „An einem und eben dem Tag werden Bertha und Genua frei ſein", gleich die Schlußworte hinzufügte „Ich habe ſchon längſt ein Etwas in meiner Bruſt gefühlt, das ſich von nichts wollte erſättigen laſſen. — Was es war, weiß ich jetzt plötzlich — (Indem er heroiſch aufſpringt.) Ich hab' einen Tyrannen!", ſo würde man ein Bild von mächtigem Eindrucke und er-

ſchütternder Erhabenheit gewinnen, gegen das die für die Entwickelung der Tragödie nur ziemlich unwichtige Verhandlung der Verſchworenen nur blaß und hinfällig betrachtet werden muß.

Der zweite Aufzug beginnt in einem wohleingerichteten Zimmer Leonorens, bei der die Imperiali zum Beſuch iſt. Dieſe Letztere darzuſtellen iſt nicht leicht und dabei undankbar. Schon Sophie Schröder klagte: „Mit der verfluchten Imperiali weiß ich gar nichts anzufangen“. Sie will hochmüthig, herausfordernd und trotz verführeriſcher Schönheit abſtoßend wiedergegeben werden; das gerade Gegentheil von Leonore, die edel und ſchwärmeriſch, hier von Julia auf die verletzendſte Weiſe beleidigt wird. Als ſie höhnend abgerauſcht iſt, erſcheint unmittelbar darauf Calkagno, um der gekränkten Gattin Fiescos ſeine unverſchämte Liebeserklärung zu machen und von der Empörten die wohlverdiente Zurückweiſung zu empfangen. „Fiescos Schande macht keinen Calkagno bei mir ſteigen, aber — die Menſchheit ſinken“ ſagt ſie abgehend in ihrem echt weiblichen und tugendhaften Stolze. Hierauf heißt es im Stück: Calkagno (ſieht ihr betäubt nach dann ab, mit einem Schlage vor die Stirn). Dummkopf!

Dieſer lakoniſche Abgang, ſo gerechtfertigt er durch den Charakter und die Lage Calkagnos hier auch iſt, hat ſein ſehr Gefährliches, er wird meiſt belacht und es kann darum nicht Wunder nehmen, daß man früh daran gedacht, durch Hinzufügung von ein paar weiteren Worten dieſe Klippe zu umgehen. In einem alten Regiebuche in Ham-

burg fand man den „Dummkopf“ durchſtrichen und dafür nachſtehende Sätze eingefügt: „Verdammt! Steh' ich nicht da wie ein geſcholtener Schulbube? Aber ich verdiene das! Wie konnte ich wagen, zu ihr aufzublicken, zu ihr, die das reinſte, edelſte Weib iſt, das jemals die Schöpfung zu Stande gebracht. — Calkagno, mache dieſe Niederlage in der Liebe in dem Triumphe der Freiheit wett oder dich ſelber lerne verachten!“

Von wem dieſe Einſchaltung herrührt, iſt unbekannt, doch wird einzuräumen ſein, daß ſie an dieſer Stelle nicht unpaſſend und Calkagnos Naturell nicht grade zuwider iſt. Calkagno iſt ein Wüſtling, allein keineswegs eine niedrige Seele, wie ſein ganzes ſpäteres Benehmen zeigt. Er vermag ganz wohl ſo zu reden, wie jener Zuſatz angiebt. Und dieſes Reden hilft gut über den heiklen Abgang fort und giebt ſogar eine verſöhnende Wendung für die ganze Sinnesweiſe des in den beſten Mannesjahren ſtehenden Patriziers. Die Darſteller der Rolle dürften entſchieden gut thun, dieſe Einlage ſich anzueignen.

Nun folgen in demſelben Gemache die Scenen des Fiesco mit dem Mohren, den drei Mißvergnügten, Aſſerato, Zenturione und Zibo und den zwölf Handwerkern. Sie wollen bewegt, lebhaft und raſch abgeſpielt ſein. Die Hauptſache darin iſt, daß man das Weſen des Fiesco wachſen ſieht. Fiesco iſt der Lebemann mit der Haltung des Helden oder umgekehrt der Held mit der Haltung des Lebemanns. Er muß ſich vor den Augen der Zuſchauer entwickeln, erſt nur als ganz liebenswürdiger Weltmann und

Höfling erſcheinen, nach und nach aber als Staatsmann und Krieger ſich entpuppen. Hier fängt er an, den Politiker durchblicken zu laſſen. Namentlich in dem Auftritte mit den zwölf Handwerkern muß dieſe Seite in ihm hervortreten und zwar hauptſächlich dadurch, daß er dieſer lärmenden und tobenden Geſellſchaft gegenüber eine vornehme, durchaus diplomatiſche Ruhe bewahrt.

Es iſt auf unſeren Bühnen Sitte geworden, daß bei der Stelle, in der es bei Schiller heißt „Fiesco (der ſich niederſetzt)", der Darſteller dieſer Rolle einen Wink nach einem Stuhle giebt und zwei Handwerker ihm darauf einen Armſeſſel in die Mitte holen, den einer dann gewöhnlich, zum Ergötzen der Galerie-Beſucher, mit ſeiner Mütze abzuſtäuben pflegt.

Dieſer Vorgang will uns durchaus ungehörig und ſehr gemacht vorkommen; wir meinen, daß es entſchieden beſſer ſei, wenn Fiesco nicht mitten unter die Verſammlung tritt, ſondern ſeitwärts von ihr und zwar etwas entfernt am Stuhle lehnen bleibt. Auf dieſe Art hebt er ſich vornehmer von ihr ab und kann ſie mit Blick und Geſte gebietender beherrſchen.

Nach dem Abgange der Handwerker folgt das Poſſenſpiel von Muley Haſſans Anſchlag auf das Leben Fiescos. Das durch Fiescos Hülferuf veranlaßte Wiederauftreten der Leonore mit ihren Frauen iſt meiſt geſtrichen und die Handlung ſpringt dann ſofort in den Palaſt des Andreas Doria über, in dem man Gianettino im Geſpräche mit Lomellin antrifft.

Beide kommen aus der Signoria, in der Prinz Doria die Wahl des Lomellin zum Prokurator der Republik durch eine Handlung der Gewalt durchgesetzt hat. Sie sind beide aufgeregt und erhitzt. Gianettino dürfte gut thun, gleich nach dem Auftreten durch eine Mittelthür sich lachend in einen Armsessel zu werfen, der nebst anderen an einem Tische der rechten Seite, mit darauf befindlichem Schreibzeuge, zu stehen hat. Die ganze linke Seite mit einer Thüre wäre, um dem wichtigen Auftritte zwischen Andreas Doria und seinem Neffen Spielraum zu schaffen, frei zu lassen.

Der Letztere, der immer geräuschvoll, plump und mit bäuerischem Hochmuth zu erscheinen hat, muß sich besonders hier in dieser Verfassung zeigen, um den Gegensatz zu seinem würdevollen Oheim um so auffallender zu machen. Es wird durchaus passend sein, wenn er sich auf seinem Sitze recht lümmelhaft rekelt, bis zu dem Augenblicke, in dem Andreas durch die Thüre links hereintritt. Da fährt er auf und bleibt in knabenhafter Unterthänigkeit vor ihm stehen, denn Andreas muß eine überaus ehrfurchtgebietende und würdige Erscheinung sein. Bart und Haar haben lang herabwallend und völlig weiß, nur die Augenbrauen als Zeichen der Gesundheit und Charakterstärke dunkel und dicht zu sein. Gebückt und zusammengesunken, gestützt durch einen Stock, schwer und langsam gehend, hat er das volle Bild eines Achtzigjährigen zu geben, der sich aber seiner Bedeutung und Macht vollkommen bewußt ist. Wenn er Gianettino zuruft „Schweig, befehl' ich — Ich bin gewohnt, daß das Meer aufhorcht, wenn ich rede —" wird der Darsteller

ſich hoch und ſtolz aufzurichten und etwas wie einen majeſtätiſchen Donner in ſeine Rede zu legen haben. Wenn dieſe kurze Scene keinen großartigen Eindruck erzielt, iſt ſie verfehlt und durch ihre Wirkungsloſigkeit dem Gange des Stückes verderblich.

Nach Andreas' Abgang hat Gianettino niedergeſchmettert und verdutzt einen Moment wortlos ſtehen zu bleiben, dann ſich trotzig in die Höhe zu richten und Miene zu machen, dem durch die Mittelthür gegangenen Oheime zu folgen, da ſtürzt Lomellin ſchreckenbleich und zitternd herein. Was nun zwiſchen dieſen elenden Geſellen ſich abſpielt, will ſchauſpieleriſch ſehr ſorgſam behandelt werden. Wie es bei niederen Naturen gewöhnlich iſt, daß ſie nach einer Demüthigung nur um ſo tollköpfiger und übermüthiger aufſchwellen, ſo muß auch Gianettino aus ſeiner moraliſchen Geducktheit in eine Art Galgenhumor umſchlagen und dem verzagenden Lomellin gegenüber mit ſo viel Verwegenheit und Zuverſicht auftreten, daß endlich auch dieſe erbärmliche Seele ſich von ihrem Entſetzen und Schrecken erholt und am Ende des Auftritts lachend in die Siegesgewißheit des Prinzen einſtimmt.

Nun wechſelt der Schauplatz und führt den Zuſchauer in ein Zimmer im Palaſt des Fiesco, der erſt die Meldungen des Mohren und die eingegangenen Briefe der Expreſſen prüft, dann die vier Verſchworenen, begleitet von dem Maler Romano, empfängt. Soll des Letzteren Begleitung einigermaßen erklärt werden, ſo möchte man gut thun nach Fiescos Worten „Und hier begrüße ich einen

fünften Gaſt, mir zwar fremd, doch empfohlen genug durch dieſen würdigen Zirkel“ Verrina aus dem geſtrichenen Schlußauftritt des erſten Aktes ſagen zu laſſen: „Fiesco iſt ein Anbeter der Kunſt, der ſich gern an erhabenen Scenen erhitzt. Dieſer junge Mann hat den Sturz des Appius Claudius gemalt, deſſen Anblick vielleicht Fiescos Genius weckt.“ Hierauf hätte der Maler ſeine Rede zu beginnen: „Es iſt ein Maler ſchlechtweg“ u. ſ. w. u. ſ. w.

Die Viſion, von der Verrina ſich ergriffen ſtellt „Stoß zu, eisgrauer Vater!“ u. ſ. w. u. ſ. w. wird gewöhnlich zu matt und raſch abgewickelt. Schiller ſchreibt vor ihrem Beginn „lange ausdrucksvolle Pauſe“ vor, wodurch er ohne Zweifel hat andeuten wollen, daß ſie mit gleichſam laut ſprechendem ſtummen Spiele ausgefüllt werden ſoll. Verrina ſoll ſehen, in das, was er ſieht, ſich verſenken und dann wie geiſtesabweſend und wie aus einem Traume heraus mit ſchwerem bleiernen Tone ſprechen. Fiesco muß während deſſen mimiſch andeuten, daß er verſteht, worauf die ganze Anſtalt abzielt und, intrigant und ſtolz, wie er iſt, erlaubt er ſich nun den Spaß, um die Verſchwörer irre zu führen, ihnen und dem Maler gegenüber zu thun, als ob er nichts gewahr würde, und den bloßen Kunſtkenner zu ſpielen, bis er ſieht, daß ihm ſein Spiel gelungen und ſie an ihm verzagen. Da auf einmal wendet er das Blatt und enthüllt ihnen auf der Kehrſeite den Heldengeiſt ſeines Herzens.

Wenn das geſchehen, heißt es bei Schiller: „Romano trägt ſein Tableau mit Beſtürzung fort“ — was man auf

unſerer Bühne ſtets ſehr ſtümperhaft ausführt, indem man den Darſteller des Malers ſich völlig ſelbſt überläßt. So iſt das entſchieden aber nicht gemeint. Die Auslaſſung Fiescos muß in den vier Republikanern große Aufregung hervorrufen und ahnend, daß ſie beſondere und überraſchende Mittheilung zu gewärtigen haben, müſſen, unſerem Dafürhalten nach, Sacco und Calkagno auf einen Wink Verrinas ſich pantomimiſch mit Romano verſtändigen und ſeinen Abgang decken, während deſſen Verrina und Bourgognino Fiesco ebenſo pantomimiſch zum Weiterſprechen auffordern. Nach des Künſtlers Verſchwinden folgt nun raſch die fernere Enthüllung von Fiescos Unternehmungen und die verehrende Bewunderung der Verſchwörer.

Fiesco ſteht hier auf ſeiner Höhe und getragen von der Genugthuung, die kühnſten Seelen Genuas vor ſeinem Genie im Staube geſehen zu haben, entſchließt er ſich in ſeiner gehobenen Stimmung am Schluß dieſes zweiten Aufzuges, Republikaner zu bleiben und „Genuas glücklichſter Bürger“ zu werden.

Der dritte Aufzug beginnt im Buch „in furchtbarer Wildniß“, in welcher Verrina nächtlicher Weile dem Bourgognino das Geſtändniß macht, „daß Fiesco ſterben müſſe“, weil er auch in ihm den Tyrannen wittert.

Dieſer Auftritt iſt hier vortrefflich am Platze, denn was Verrina ahnt, zeigt ſich im darauffolgenden Selbſtgeſpräche Fiescos offenkundig dargelegt. Fiesco, der den zweiten Akt mit dem ſchönen Vorſatze ſchloß, Republikaner zu bleiben, hat, wie man annehmen muß, eine ſchlafloſe

Nacht in brütenden Gedanken verbracht, aus denen endlich nach und nach und immer beſtimmter ſich der feſte Wille entwickelt, ſich zum Gewalthaber und Herzog von Genua zu machen. Die Verſuchung, Anſehn, Macht und Ruhm ſich mit einem Schlage zu erringen, iſt zu groß für ſeinen unternehmenden Geiſt, um ſie entſchloſſen von der Hand zu weiſen. Er läßt ſich in gaukelnden Vorſtellungen von ihr beſtricken.

Davon muß man ſeiner Erſcheinung gleich beim erſten Blick etwas anmerken. Er hat abgeſpannt und überwacht auszuſehen, wenn er beim Aufziehen des Vorhangs, in Gedanken verſunken, langſam auftritt. Der Darſteller dürfte gut thun, ſchweigend ein paar Schritte zu machen, dann ſtehen zu bleiben und vor den erſten Sonnenſtrahlen aufzufahren, die hier auf ihn fallen.

Schiller verlangt nämlich zum Schauplatz einen „Saal bei Fiesko. In der Mitte des Hintergrundes eine große Glasthüre, die den Proſpekt über das Meer und Genua öffnet. Morgendämmerung.“ Unſere heutige Bühne benutzt dieſe Angabe, um ein prächtiges ſceniſches Bild zu bieten; für dieſen Zweck iſt ihr die vorhergehende Scene der nächtlichen Wildniß, die an ſich einen vorzüglichen Gegenſatz zu der aufgehenden Sonne abgeben würde, ſehr hinderlich im Wege. Sie verſetzt dieſelbe, vielfach gekürzt, in den fünften Akt. Dieſe Aenderung iſt inſofern gut zu heißen, als ſie eine Verwandlung erſpart und zugleich die Vorgänge in der Seele Fieskos beſſer und genauer im Zuſammenhange erhält. Der Kampf zwiſchen der Tugend des

Bürgers und dem Ehrgeiz des Fürsten treten näher zusammen und heben sich ergreifender gegen einander ab, auch schon äußerlich und dekorativ. Am Schluß des zweiten Aufzuges ist es Abend geworden, und Fiesco bleibt im Dunkel zurück. Hier im dritten Akt, wenn er an die Glasthüre, die einige Stufen erhöht sein kann, getreten ist, muß ihn heller Sonnenglanz umleuchten.

Der jetzt folgende Auftritt mit Leonore wird gewöhnlich ziemlich kalt und frostig gespielt und doch erfordert gerade er besondere Wärme und Zartheit. Leonore kommt im Morgenanzug nach einer ebenfalls schlaflosen Nacht, Fiesco die Pfänder seiner Liebe zurückzubringen. Sie meint sich durch die Gräfin Julia aus seinem Herzen verdrängt und fühlt sich bestärkt in dieser Meinung, weil er, durch seine Verschwörung und seine Ränke in Beschlag genommen, ihr fern und entzogen bleibt. Sie muß verweint aussehen und auch hier mit thränenerstickter Stimme sprechen. Wenn sie die Absicht ausdrückt, zu ihrer Mutter zurückkehren zu wollen, hat sie die überströmenden Augen in ein Tuch zu drücken. Sie sagt selbst an dieser Stelle: „Es ist ein schwaches, verzärteltes Ding, mein Herz, mit dem Sie Mitleiden haben müssen." Und das muß Fiesco in der That bekunden. Sein Benehmen gegen die leidende Gattin bedarf hier der liebevollsten Rücksicht und Zartheit. Wir haben diese Scene nur einmal schön spielen sehen und zwar von Hermann Hendrichs, der in ihr eine Feinheit und Liebenswürdigkeit entwickelte, die unwiderstehlich waren. Die Art, wie er auf sie zueilte, sie ansah und bei den Worten

„Gräfin, Sie verrathen Ihre Schönheit an den feindlichen Morgenhauch", vorsorglich einen weißen herabwallenden Kopfschleier um ihren Hals schlang, war von einnehmendster Anmuth. Nicht minder gefällig verstand er bei ihrem Aufschluchzen sie an sich zu ziehen und festzuhalten, wenn sie nach Ueberreichung seiner Briefe und kleiner Liebesgeschenke, die Hendrichs sie indeß mit feinem Takt nicht aus der Hand legen ließ, zum Abgehen wenden will.

Die drei Sätze „Fiesco. Nein, wirklich, Madonna! dieser Auftritt ist sonderbar. Leonore. Ah, erwünscht. Er wird blaß und roth. Jetzt bin ich muthig. Fiesco. Nur zwei Tage, Gräfin, und dann richten Sie mich," bleiben am Füglichsten fort. Es macht sich in der Darstellung entschieden besser, wenn Leonore, nach den Worten „Ich hatte mein ganzes Geschlecht verachtet, da mich Fiesco zum Brautaltar führte" gleich fortfährt: „Und nun! Aufgeopfert — laß mich es nicht vor dir aussprechen, jungfräuliches Licht! — aufgeopfert einer Buhlerin!" u. s. w. u. s. w. Es ist wirkungsvoller, wenn die Entrüstung und der Schmerz der gekränkten Gemahlin in einem Zuge ausströmen, um sofort beim ersten „echten Goldklang der Liebe" in glühendste Hingebung an dem Halse des Gemahls umzuschlagen. In die heiße Umarmung Beider muß der schwarze Kopf des Mohren fahren, der sich an der leise geöffneten Thüre einen Augenblick zeigt und die Liebenden auseinanderreißt. Leonore entwindet sich Fiescos Armen und will hastig entfliehen; dieser jedoch hält sie artig fest, indem er, sie zärtlich auf die Stirne küssend, bittet, ihm zwei weitere Tage zu gönnen

und ſie dann zuvorkommend zur Thüre geleitet, wo er ſie noch einmal innig an ſich preßt und ihr zuwinkend nachſieht. Erſt nachdem dies ruhig und ausdrucksvoll ausgeführt, geht er zur andern Thür, durch welche Muley Haſſan geſehen, um dieſen eintreten zu laſſen.

Die nächſten Auftritte ſind nicht leicht zu vergreifen. Die Scene mit Muley Haſſan verlangt raſche Spielweiſe und lebhafte Sprache, die mit Verrina und ſeinen Anhängern ernſte und ſchwerwiegende Ausführung. Es handelt ſich darin um den Tod der beiden Dorias, Ausbruch des Aufruhrs und um Fiescos unbedingte Herrſchaft. Man hat hierin meiſt bedächtig, langſam und mit Nachdruck zu reden. Hier und da dürfte eine Pauſe der Wirkung Vorſchub leiſten, wie z. B. nach dem Satze Fiescos, in dem er die Subordination erwähnt: „Verrina, weißt du das Wörtchen unter der Fahne? — Genueſer, ſagt's ihm, es heiße Subordination! Wenn ich nicht die Köpfe drehen kann, wie ich eben will — verſteht mich ganz — wenn ich nicht der Souverain der Verſchwörung bin, ſo hat ſie auch ein Mitglied verloren.“

Nach dieſem Satze muß ein längeres Stillſchweigen herrſchen, während deſſen ſich Aller Blicke auf Verrina richten, der in ſich gekehrt dazuſtehen und die Ueberwindung in ſeinen Geſichtszügen und der ganzen Haltung ſeines Körpers auszudrücken hat, bei den Worten: „Ein freies Leben iſt ein paar knechtiſcher Stunden werth — Wir gehorchen.“

Auf vielen Bühnen kniet Verrina dabei huldigend vor

Fiesco nieder, und seine Freunde folgen seinem Beispiele. Dieser Vorgang bleibt selten ohne Erfolg, und obschon er uns der Natur und dem Wesen Verrinas zu widersprechen scheint — denn, Verrina ist nicht darauf angelegt, vor Menschen in die Kniee zu sinken — so dünkt er uns hier doch wohl angebracht und erlaubt, weil nur durch ihn die Unterordnung der Verschwörer unter Fiesco sichtbar zur Erscheinung kommt und die stolze Zuversicht erklärt wird, mit welcher Letzterer von nun an auftritt und zunächst den Mohren seines Dienstes entläßt.

Die späteren Auftritte bei der Gräfin Imperiali werden fast immer ziemlich flüchtig und bedeutungslos ausgeführt und doch sind sie von entschiedener Wichtigkeit für die Entwickelung der Tragödie. Daß die Einrichtung der Meininger (Köln, im Verlag von Friedrich Heyn erschienen) sie ganz ausläßt, wie auch Fiescos Umarmung des Andreas Doria im fünften Aufzuge, will uns sehr gewaltsam und grausam bedünken, wenn auch allerdings im Gang der Tragödie insofern nichts verloren geht, als ja Fiesco dem Mohren als letzten Dienst den Auftrag ertheilt: „Alle, deren Namen auf diesem Blatt stehen, ladest du zu einer Komödie auf die Nacht.“ Unter diesen Eingeladenen kann auch die Imperiali sein. Allein es ist doch anzunehmen, daß unser Held dieser Dame, mit der er eine besondere Rechnung führt, auch besonders einladet, und diese besondere Einladung erhält dadurch ein wesentliches Gewicht für das Stück, daß sich darin alle betheiligten Personen noch einmal vor der Katastrophe ihrem ganzen Wesen nach enthüllen:

Fiesco in seiner Hinterlist und Intriguenkunst, Gräfin Julia in ihrer Eitelkeit und Frivolität, Gianettino in seiner täppischen Natur und Politik und Lomellin in seiner Kopflosigkeit und Liebedienerei. Auch der derbe, ehrliche Deutsche führt sich trefflich ein.

Eine solche Scene zu streichen, um Zeit zum Aufbau für den folgenden Akt zu gewinnen, bekundet eine etwas bedenkliche Rücksichtslosigkeit gegen die Dichtung, eine Rücksichtslosigkeit, die in der Unterdrückung des ersten Auftritts im fünften Aufzuge ihre noch größere Härte erreicht. Daß Fiesco kommt, um den alten Herzog in Vermummung und mit verstellter Stimme vor sich selbst zu warnen, ist ein Moment, der von Schiller entschieden in der guten und zweckmäßigen Absicht eingefügt wurde, seinen Helden noch kurz vor seinem Fall und mitten in seinem versteckten Spiele mit einem Zuge versöhnender Größe auszustatten. Diesen unterdrücken heißt den Genius Schillers schädigen, weil dadurch der Hauptgestalt des Stückes bis zu einem gewissen Grade diejenige menschliche Theilnahme entzogen wird, deren er stark bedürftig ist.

Nach dieser Abschweifung kehren wir zu dem Auftritte im Palast Doria zurück. Gräfin Julia ist nach der Vorschrift des Dichters beim Aufziehen des Zwischenvorhangs mit ihrem Anzuge beschäftigt. Sie soll „im Negligé" sein, aber nach einer Abwesenheit, die nur durch einige sechszig Worte ausgefüllt wird, zum Ausgehen umgekleidet, wieder zum Vorschein kommen. Diese Umkleidung in der so kurz

bemeſſenen Zeit zu bewerkſtelligen dürfte den früheren Darſtellerinnen eben ſo unmöglich geweſen ſein, wie es den heutigen iſt. Man wird alſo annehmen müſſen, daß es ſich hauptſächlich nur um den Haarputz handelt, und demgemäß gut thun, Julia zu Anfang an einem Spiegeltiſch ſitzen zu laſſen, an dem ihre Kammerfrau und ein paar Dienerinnen ſich um ſie bemühen. Das Gemach will im Uebrigen derart eingerichtet ſein, daß man ſofort erkennt, es ſei der Aufenthalt einer gefallſüchtigen und üppigen Frau. Es erfordert reiche Geräthſchaft, Prunk und Zierrath: Fußteppiche, weiche Seſſel, Divan, Vaſen, Bilder u. ſ. w. u. ſ. w. Schiller ſchreibt ſogar einen Flügel vor. Da aber 1547 eben erſt das Klavichord in Aufnahme gekommen war (1520 erfunden), das heute zu bieten ſeine Schwierigkeit hat, ſo läßt man dies gewöhnlich ganz fort, mit um ſo mehr Berechtigung, da ſein Vorhandenſein nur wenig auf die Handlung von Einfluß iſt. Julia hat, während Gianettino mit Lomellin ſich unterhält, lediglich ein paar Takte zu greifen. Dieſe Ablenkung der Gräfin von der Unterhaltung der Männer läßt ſich auch anders bewerkſtelligen, z. B. ganz einfach und nahliegend durch eine Beſchäftigung Julias vor dem Spiegel. Freilich kann dann Gianettino nicht zu ihr ſagen: „Nun, Schweſter, haſt du deinen Zorn bald verklimpert?“, ſondern etwa ſtatt des letzten Wortes „überwunden?“

Wenn Gianettino im Eintreten verdrießlich „Guten Abend, Schweſter“ ſagt, hat die Gräfin ihre Umgebung abzuwinken und ziemlich ärgerlich zu entgegnen: „Etwas

Außerordentliches mag es auch sein, was den Kronprinzen von Genua zu seiner Schwester führt?" — indem sie dabei aufsteht und dem Bruder eine ironische Verbeugung macht. Dieser achtet, unwirsch, wie er sein soll, wenig darauf, brummt „Schwester, bist du doch stets von Schmetterlingen umschwärmt und ich von Wespen. Wer kann abkommen?" und sich plump in einen Sessel werfend, fügt er ohne Rücksicht bei: „Setzen wir uns".

Er kommt bekanntlich, um die Imperiali über Fiesco auszuhorchen und sich von dieser die Versicherung geben zu lassen, daß derselbe noch immer in ihren Netzen schmachte. Lomellin, der ihm nachgeeilt ist, überrascht ihn dabei mit üblen Nachrichten und eben will er davon, als Fiesco selbst erscheint, um vor ihm seine Komödie mit der Schwester weiter zu spielen.

Fiesco muß also hier, in recht auffallendem Widerspruch zu seiner staatsmännischen und heldenhaften Haltung gegenüber den Verschworenen, den Geck und verliebten Thoren herauskehren. Er begrüßt den Prinzen leicht und obenhin, sogleich beflissen zu Julia eilend und ihr unterthänig die Hand küssend. Er erschöpft sich in Schmeicheleien gegen diese und thut, als ob er für nichts Anderes Sinn und Auge hätte, als für deren Reize. Sich entzückt stellend, verschmäht er nicht in ihre Haarordnung und ihren Brustschmuck mit eigenen Händen einzugreifen. Er muß das mit so viel Eifer und Hingebung thun, daß der Neffe des Dogen dadurch sicher gemacht, sich vergnügt in's Fäustchen lacht und dem sauberen Spießgesellen seiner

Laſter und Verbrechen leiſe zuraunt: „Der arme, ſorgloſe Wicht!“

Der arme, ſorgloſe Wicht hat hier eine geradezu alberne Rolle zu ſpielen, durch die er ſich aber dennoch in den Augen der Zuſchauer nichts zu vergeben hat. Er muß ganz Weiberknecht erſcheinen und doch durch dieſe Maske den großen Mann und Helden inſofern durchblicken laſſen, als er in unbewachten Augenblicken durch Haltung und Mienen darzuthun hat, wie er jede Bewegung und jedes Wort ſeiner Gegner belauſcht. Galant und zuvorkommend gegen Julia, iſt ſeine Aufgabe hier, gegen Gianettino treuherzig und unterwürfig zu ſein. Als Julia, um ſich zur Ausfahrt zu kleiden, abeilt, hat Fiesco ihr ſchmachtend nachzuſehen und ihr Kußhände nachzuſenden, aber zugleich, während er dem Prinzen und Lomellin dabei den Rücken wendet, in ſeinen Zügen Liſt und Verſchlagenheit auszudrücken. Dieſer Ausdruck muß indeß ſofort wieder ſchwinden, wenn Gianettino zu ihm tritt und ihm täppiſch die Schulter klopfend ſagt: „Graf, Sie erinnern ſich einer unangenehmen Geſchichte ꝛc. Fiesco muß, wie aus ſeiner verliebten Stimmung geriſſen und doch noch ganz wie im Banne derſelben, des Prinzen Hand ergreifen und ſie ſchüttelnd, immer mit den Augen an der Thüre hängend, durch die Julia verſchwunden, befliſſen und eifrig ſagen: „Ich wünſchte, Prinz, wir vergäßen ſie beide“ u. ſ. w.

Wenn Julia gleich darauf zurückkommt, hat Fiesco ſofort wieder zu ihr zu treten und das weitere Geſpräch mit deren Bruder, ſo wichtig es auch für ihn iſt, unaus-

geſetzt pantomimiſch mit ihr beſchäftigt, ganz gleichgültig und nebenſächlich fortzuſetzen; in eben dieſer Verfaſſung vernimmt er auch die Meldung des Deutſchen von der Leibwache, die ihn zur höchſten Theilnahme anregt. Wenn Gianettino, der dieſelbe günſtig für ſeine Unternehmung deutet, während ſie dies vielmehr für Fiesco iſt, verlegen zur Thüre hinausgefahren iſt, richtet ſich Fiesco triumphirend auf, bietet Julia den Arm und ruft jubelnd: „Auch auf uns wartet das Schauſpiel.“ Auf die Frage „Doch kein Trauerſpiel?“ muß das „Oh, es iſt zum Todtlachen, Gräfin!“ mit einem wahrhaft hölliſchen Hohngelächter herausplatzen.

Der vierte Aufzug bietet inſofern einige ſceniſche Schwierigkeit, als aus dem erſten umſtändlich aufzubauenden Schauplatze von Fiescos Schloßhof ſofort in deſſen Konzertſaal zu verwandeln iſt. Unſerem Dafürhalten nach iſt dieſem Mißſtand am Füglichſten dadurch auszuweichen, daß man den Schwerpunkt der ganzen Aufſtellung in der erſten Scene möglichſt tief in den Hintergrund legt.

Wir denken uns das Schloß dort die volle Breite der Bühne einnehmend, in der Mitte mit einem benutzbaren ſchweren, eiſenbeſchlagenen Thore, rechts und links mit etwas vorſpringenden Seitenthüren, welche Eingänge haben, an denen ſich angezündete Laternen befinden. Die vorderen Seitenkuliſſen können dann einfach Bäume ſein und einen Park andeuten.

Durch dieſe Einrichtung wird es ermöglicht, die Hinterwand des Saales dann ſpäter vor dem Schloßbau nieder

zu laſſen und die Bühne raſch mit den nothwendigen Requiſiten auszuſtatten.

Wenn der Vorhang zuerſt aufrollt, vertheilt Bourgognino, wie bekannt, die Wachen: vier an das Hofthor, an jede Seitenpforte zwei. Mit den übrigen geht er rechts in die Seitenpforte.

Die eingeladenen Gäſte, die nach und nach kommen, pochen draußen an's Thor, werden eingelaſſen, gehen rechts an die Pforte, dort zurückgewieſen, an die zur Linken, um auch hier dieſelbe Abweiſung zu erfahren und dann, befremdet von dieſem Willkomm, ſich in der Mitte zu ſammeln. Im fünften Auftritte, wenn Verrina mit Sacco erſchienen und Bourgognino zu dieſem Letzteren herangetreten iſt, wird nach der landläufigen Bearbeitung nach den Worten Verrinas „Bourgognino, ich werde zu Eis, wenn ich mir Etwas denke“ nicht unpaſſend die weggelaſſene erſte Scene des dritten Aktes eingeſchaltet, natürlich nur mit weſentlicher Abkürzung. Sie beginnt mit Verrinas „Höre, Scipio!“ und Bourgogninos Antwort „Meine Seele verſchlingt die Deinige“ und ſo fort bis zum Schluß, dann ſpringt der Text wieder zum fünften Auftritt des vierten Aufzuges über: „Bourgognino. Vater, übereile dich nicht“ bis: „Schildwachen. Wer da?“ Fiesco, der nun gleichfalls durch das Thor die Bühne betritt, hat, wie man annehmen muß, noch einen Gang durch die Stadt gemacht, um deren Zuſtand zu beobachten. Nun folgt ſeine Rede und die Entdeckung von Gianettinos Anſchlag auf die Senatoren. Das Zwiſchenſpiel mit den blutſcheuen Brüdern Aſſeratos bleibt, ſo

viel wir wiſſen, überall weg, und auf Zibos Bemerkung „Dein Name ſteht auch da, Bourgognino“ und deſſen Antwort „Und noch heute, ſo Gott will, auf Dorias Gurgel“ hört man draußen Calkagno an's Thor klopfen.

Das vorher von Schiller bei Kundwerdung von Gianettinos Anſchlag auf die Senatoren vorgeſchriebene Aufgreifen der Waffen laſſen mit manchem Andern einige Bühnen fort und wie uns ſcheint nicht ganz mit Unrecht. Allerdings ſind Fiescos Gäſte zu einem Schauſpiel geladen und deswegen vielleicht ohne Schwert erſchienen. Aber hier im Schloßhof zunächſt brauchen ſie die Waffen nicht und können ſie zum Aufſtand drinnen im Schloß erhalten. Die Verſchworenen ſelbſt ſind natürlich gerüſtet.

Der Auftritt mit Calkagno erheiſcht viel Lebendigkeit und wechſelndes Spiel. Laut und leiſe Sprechen des Fiesco, das eine zu den Eingeladenen, das andere zu Calkagno giebt ihm beſondere Wirkung. Wenn Calkagno im Hereinſtürzen den Verrath des Mohren berichtet, muß große, doch anfänglich lähmende Beſtürzung herrſchen und nicht alle Welt, wie es meiſt geſchieht, geräuſchlos durcheinander rennen. Das hat erſt ſpäter ſtattzufinden, wenn Verrina nach dem erſten Schreck mit dem Heldenmuth eines alten Römers in die dumpfe Stille hierin ſich hat vernehmen laſſen: „Soldaten, ſtreckt mir die Hellebarden vor! Ich will nicht durch die Hände des Henkers ſterben!“

Die Nobili, unentſchloſſen, wie ſie ſind, wollen erſt abwarten, was die Führer thun; erſt die Verzweiflung Verrinas läßt ſie das Verzweifelte ihrer Lage erkennen und

in Tumult gerathen, ſo daß Fiesco Grund erhält, in ihre Verwirrung zu donnern „Wohin? Was macht Ihr?“ und nachdem er Calkagno heimlich zugeflüſtert „Geh' in die Hölle, Calkagno!“ fortzufahren: „Es war ein blinder Schrecken, Ihr Herren!“ Dann wieder, nachdem er dem Melder zugeraunt „Weib, das vor dieſen Knaben zu ſagen“ laut „Auch du, Verrina? — Bourgognino, du auch? — Wohin du?“ — „Heim, meine Bertha ermorden und wieder hier ſein“ antwortet der Jüngling in etwas knabenhafter Größe, eine Größe der Geſinnung, die Fiesco mit ſchallendem Gelächter und gleich darauf mit dem Befehl in's Schloß erwidert, Wein zu bringen. Er will ſeine Verſchwörer ſicher und tapfer machen. Mit Calkagno vorn ſeitwärts mit unterdrückter Stimme verhandelnd, ergreift er von dem Aufwartebrett eines Dieners einen Becher, indem er mit angenommener Fröhlichkeit in die Verſammlung ſchmettert: „Unſer gutes Glück, Kameraden!“

Kaum haben die Verſchworenen die Humpen ergriffen und unter einer hier füglich einzuſchaltenden Wiederholung des Spruchs „Unſer gutes Glück“ dieſelben gehoben, ſo klopft es draußen abermals, und auf die Frage der Schildwachen „Wer draußen?“ ruft der Deutſche „Ordonnanz des Herzogs“ und erweckt damit auf's Neue die Furcht der Empörer, ſo daß Fiesco mit Zorn unter ſie ſpringen und in gedämpften Tone ihnen zurufen muß: „Erſchreckt nicht, erſchreckt nicht, ſeid Männer! Ich bitt' Euch. Dieſer Beſuch läßt mich hoffen, daß Andreas noch zweifelt.“ — „Nein, Kinder! Ich bin hier, hurtig! Schafft dieſe Waffen weg!“

ſind Worte, die man wohl gut thun wird, zu ſtreichen, da ſie als etwas zu klein und hausbacken gelten müſſen. Auf ſein „Geht hinein. Faßt Euch!“ haben ſich Alle möglichſt geräuſchlos rechts und links in die Thurmſeitenthüren zu verlieren.

Nun vollzieht ſich der Auftritt, in welchem drei Deutſche den Mohren gebunden vom Herzog Doria an Fiesco überbringen. Er iſt nicht wohl zu verfehlen und ebenſowenig die zwei folgenden. Den Bedienten, der dem Grafen Fiesco die Meldung bringt, daß die Gräfin Imperiali ſchon drei Mal nach ihm gefragt, läßt man meiſt einen Pagen ſein, den man durch eine hübſche junge Choriſtin oder Tänzerin darſtellen läßt, da die dazu geeigneten Choriſten gewöhnlich in dieſem Stücke ſchon mit Rollen bedacht ſind und auch nicht immer geſchickt ſolche Meldungen auszuführen pflegen. In dem Falle, daß man den meldenden Diener weiblich beſetzt, kann man auch die den Wein herumreichenden Diener zu ſolchen Pagen machen. Für das „Potz tauſend!“, womit Fiesco die Meldung des Dieners aufnimmt, ſetzen die Mehrzahl der Fiescos „Dann wird die Komödie“ u. ſ. w. u. ſ. w., weil der Schiller'ſche Ausbruch in der That etwas gar zu trivial klingt.

Die Scenen von dem elften bis zum fünfzehnten Auftritt verlangen, wie ſchon bemerkt, eine Umwandlung des Schauplatzes in den Konzertſaal im Schloſſe Fiescos. Man wird ſich darin angelegen ſein laſſen, ein etwas lauſchiges und trauliches Plätzchen zu ſchaffen für das zärtliche Stelldichein des Fiesco mit Gräfin Julia. Ziem-

lich vorn, der Tapetenthür gegenüber, an der Fiesco später die Glocke zieht, dürfte ein Divan, vielleicht unter einem Baldachin, für hohe und erlauchte Gäste bestimmt, anzubringen sein.

Wenn der Zwischenvorhang aufgeht, sieht man Leonore mit ihren Kammermädchen ängstlich harrend in diesem Saale weilen und beim Nahen des Gatten mit der Fürstin hinter der Tapetenthür verschwinden. Er erscheint mit ihr Arm in Arm, führt sie zärtlich zu dem Divan und läßt sich dort mit ihr nieder, innig an sie angeschmiegt. Das Gespräch zwischen dem Paare will mit halber Stimme und sehr leidenschaftlich geführt sein. Da wo der Verfasser vorschreibt „Julia tritt zurück und hält die Hände vor's Gesicht" wird es räthlicher sein, wenn die Gräfin sich nur wendet und ihm den Rücken kehrt, und wenn Schiller fordert „Sie fällt erschöpft in einen Sopha" sich wieder zu ihm neigt und ihn umschlingt bis zu den Worten „Höre, wenn du mich kalt würgtest, Fiesco?", wo sie aufzuspringen und sich stolz vor ihn hinzustellen hätte. Fiesco hätte sich nun ebenfalls zu erheben und durch seine Kälte sie so zu entflammen, daß sie endlich ihm zu Füßen fällt, um ihm, berauscht und hingerissen, ihre Liebe zu bekennen.

So weit mit ihr gekommen, eilt er im Sprunge die Glocke zu ziehen und Leonore, sowie seine Gäste herbeizulocken.

Julias Abgang ist sehr schwer und undankbar und erheischt in der Ausführung große Vorsicht, um nicht lächerlich zu werden. Mit Worten wirken kann sie gar nicht,

ſondern nur mit ſtummem Spiel. Als ſie Leonore erblickt, muß ſie mit dem Wuthſchrei „Oh, unerhört betrogen!“ aufſchnellen und dann wie verſteinert ſtehen bleiben. Die Worte „Gut, gut! Sehr gut, mein Herr“, wenn Fiesco der Geſellſchaft erzählt, daß ſie ſein Weib habe vergiften laſſen wollen, müſſen, von grimmigem Auflachen unterbrochen, nur zwiſchen den Zähnen gemurmelt ſein. Wenn Fiesco ſie „die größte Närrin Gennas“ nennt, fordert der Dichter, der ſie ſchon vorher aufſpringen ließ, ſie ſolle noch einmal „aufſpringen“, was wohl nur heißen ſoll, daß ſie eine heftige Bewegung zu machen habe. „Es iſt nicht auszuhalten!“ ſagt ſie knirſchend vor Entrüſtung, um gleich darnach großartig fortzufahren: „Doch zittere du! (Drohend.) Doria donnert in Genua, und ich — bin ſeine Schweſter!“ Der Zeichner Ramberg, der dieſen Moment zu einem Bilde benutzt hat, hat Julia hier mit erhobener Fauſt dargeſtellt, was man nach unſerer Anſicht mit Unrecht getadelt hat. Julia iſt die Schweſter Gianettinos und durchaus keine edle, ſondern eine wilde und ausgeartete Natur, für die eine ſolche Geſte ſehr wohl paſſen kann, wenn ſie mit einer gewiſſen plaſtiſchen Großartigkeit ausgeführt wird. Eine ſolche verlangt der Abgang überhaupt. Julia iſt ein dämoniſches Weib und muß als ein ſolches vom Schauplatz abtreten. Wenn ſie „Schweig, du Verhaßte —“ Leonore zuruft, auf Fiesco die Peſt wünſcht und dann wieder an ihre glückliche Nebenbuhlerin ſich richtet „Freue dich deines Triumphes nicht, auch dich wird er verderben und ſich ſelbſt und — verzweifeln!“, ſo iſt das eine Vorausverkündigung, die

ſich genau erfüllt und daher mächtigen tragiſchen Ausdruck verlangt. Nicht „ſchluchzend“, wie es im Texte gefordert wird, ſondern mit erſchütterndem Pathos ſind dieſe Worte zu ſagen, mit dem Blick, der Haltung und dem Ton einer beleidigten Furie, die im ſtolzen Hinausſchreiten derart zu wirken hat, daß die Geſellſchaft einen Augenblick befangen und ſtumm zurückbleibt. Auf dieſen Eindruck ſind die beiden Schlußauftritte gebaut und berechnet. Fiesco iſt etwas kleinlaut geworden, Leonore beſtürzt und voll Angſt, ſo daß ſie alle Beredtſamkeit liebender Furcht aufbietet, den Gemahl ſeinem Vorhaben entſagen zu machen. Eben darf ſie hoffen, ihn durch die Vorſtellungen künftiger idylliſcher Glückſeligkeit für ihre Ueberzeugung gewonnen zu haben, eben lispelt ſie „Unſer Leben rinnt dann melodiſch wie die flötende Quelle zum Schöpfer“ — da reißt der mit Verrina verabredete Kanonenſchuß ſie aus ihren Träumen. Das Erſcheinen der Verbündeten giebt Fiesco in die Arme der Verſchwörung zurück. Leonore fällt in Ohnmacht, Fiesco fängt ſie auf, um ſie auf den Divan vorſichtig niederzulaſſen und ſtill und ſtumm, wie die ganze Umgebung, abzuwarten, bis ſie erwacht: „Sie ſchlägt die Augen auf — jetzt kommt, ſie dem Doria zuzudrücken“ — damit eilt er ab und ſchließt den Akt.

Der fünfte Aufzug, in ſich etwas zerfahren und unklar, iſt deshalb ziemlich ſchwer in der Ausführung und ſelten lohnend. Wenn A. W. Schlegel gemeint hat, daß unter allen Schiller'ſchen Trauerſpielen der „Fiesco“ in der Wirkung das ſchwächſte ſei, ſo kann ſich dies abſprechende

Urtheil eigentlich wohl nur auf dieſen Schlußaufzug beziehen, der viel Unruhe und Abenteuerlichkeit in ſich trägt. Die Kampfſcenen, die in Männerkleidung auftretenden Frauen (Leonore, Bertha), das Fliehen und raſche Wiedererſcheinen des alten Doria — dies und manches Andere beeinträchtigen einen durchgreifenden Erfolg, wenn Regie und Darſteller nicht geſchickt zu vermitteln und zu mäßigen verſtehen.

Von Dem, was Schiller vorſchreibt, ſich ein Bild zu machen, iſt ſehr ſchwer. Es heißt da: „Nach Mitternacht — Große Straße in Genua — hie und da leuchten Lampen an einigen Häuſern, die nach und nach auslöſchen — Im Hintergrunde der Bühne ſieht man das Thomasthor, das noch geſchloſſen iſt. In perſpektiviſcher Ferne die See — Einige Menſchen gehen mit Handlaternen über den Platz, darauf die Runde und Patrouillen — Alles ruhig. Nur das Meer wallt etwas ungeſtüm.“

Das Thomasthor, das zum Hafen führt, kann nicht einzeln ſtehen, ſondern muß rechts und links in einer Mauer ſich fortſetzen. Es hat alſo mit dieſer Mauer den ganzen Hinterraum einzunehmen und ſehr breit zu ſein, weil, wenn es niedergebrochen iſt, der Zuſchauer einen möglichſt ausgedehnten und freien Blick auf den Hafen und die Galeere haben muß, um die Vorgänge der letzten Scene, den Sturz Fiescos von dem Uebergangsbrett deutlich wahrnehmen zu können. Für die drei letzten kurzen Auftritte den Schauplatz noch einmal zu ändern, dürfte bei der Umfänglichkeit und mannigfaltigen Zuſammenſetzung der eben geſchilderten

Scenerie ſeine großen Schwierigkeiten haben. Man wird alſo von der Angabe des Dichters nur einen freien Platz, in den einige Straßen münden, das Thomasthor in der Mitte, dahinter viele Maſten von Schiffen mit See- und Luft-Hintergrund brauchen können. Vorn links vom Publikum hat ſich überdies der Palaſt des Andreas Doria zu befinden, der entſchieden ein Bau von monumentaler Bedeutung ſein muß. Man wird ihn etwas in die Scene hereinzurücken, ihm ein ſtattliches Portal mit breiten Emporſtufen und einen Balkonausbau auf Säulen oder Karyatiden zu geben haben.

Die „einigen Menſchen mit Handlaternen“ werden am Füglichſten wegbleiben; die Runde dagegen iſt zu bringen. Ihr auf dem Fuße muß tief in einen dunkeln Mantel gehüllt, den Kopf von einem breiten Schlapphut bedeckt, Fiesco folgen, der ſich möglichſt in Schatten zu begeben und mit verſtellter Stimme den Herzog zu warnen hat. So wie er abgegangen iſt, hat Trommelwirbel zu erſchallen, Schüſſe und Waffenklirren laut zu werden. Gleich darnach muß man wuchtige Schläge gegen das Thor hören und dieſes nach und nach in Trümmer gehen ſehen. Während des Einreißens kann ſich Volk auf der Bühne angeſammelt haben und die Runde zurückkehren, die etwa zwölf Mann ſtark, dem einſtürmenden Bourgognino und ſeinen Anhängern die Hellebarden entgegenſtreckt, aber bald entweder vertrieben oder überwältigt wird. Inzwiſchen erſcheint Gianettino mit Lomellin und Dienern, von denen einer eine Fackel trägt, aus Dorias Palaſt. Er muß ſchlaftrunken und noch

im Ankleiden ſein. Ein Diener befeſtigt ihm den Mantel, ein anderer reicht ihm den Hut auf den Thorſtufen. Ohne Ahnung von dem Vorgefallenen und nach Lomellins Angabe einen Aufſtand der Galeerenſklaven vermuthend, will er zum Hafen, wo er auf Bourgognino, Zenturione und die Ihrigen ſtößt. Man wird dem Verſtändniß nicht ſchaden, wenn man im dritten Auftritt die drei erſten Linien ſtreicht und Bourgognino gleich fragen läßt: „Wer dort mit dem Flambeau?“ „Wer da mit der Fackel?“ ihn rufen zu laſſen, wäre kein Verſtoß, da Flambeau eine aus Gebrauch gekommene Bezeichnung iſt. Darauf Gefecht zwiſchen Gianettino und Bourgognino und des Erſteren Fall. Lomellins fußfällige Bitte „Schont meines Lebens, ich trete zu Euch über“ wird faſt überall unterdrückt, obſchon ſie für dieſen kriechenden Schuft und Zuführer charakteriſtiſch iſt und ſich bei richtiger Ausführung auch ohne Zweifel wirkſam erweiſt, weil ſie im Zuſammenhange mit Gianettinos Verlangen „Räche mich, Lomellino“ im Sturm und Drange dieſer Kampf- und Mordſcenen eben ſo tragikomiſch zu wirken im Stande iſt wie der Galgenhumor des zum Strange verurtheilten Mohren.

Im vierten Auftritt erſcheint der greiſe Andreas mit ſeiner deutſchen Leibwache, die zum Mindeſten aus einigen zwanzig oder dreißig wohl ausgerüſteten Kriegern zu beſtehen hat. Zwei vorleuchtende Fackelträger machen ihn den getödteten Neffen erkennen, deſſen Niedermetzelung er, wie man annehmen muß, entweder durch den in den Palaſt geflohenen Lomellin oder einen der Diener, die bei Gianettino

waren, erfahren hat. Er muß beim Anblick des Todten einen erſchütternden Schrei ausſtoßen und bei ihm in die Kniee brechen. Da aber in demſelben Augenblicke Trommelwirbel und Waffenlärm vernehmbar werden, hat der Anführer der Deutſchen mit den Worten „Mörder dort! Mörder! Flieht, alter Fürſt!“, ihn emporzuraffen und ſich auf des auftretenden Calkagno Frage „Wer da? Was giebt's da?“ mit dem bekannten Ausrufe „Deutſche Hiebe!“ durch deſſen Haufen durchzuſchlagen.

Am Ende dieſer Scene heißt es im Buche: „Gianettinos Leichnam wird hinweggebracht.“

Dieſes Wegbringen hat immer etwas Störendes, beſonders, wenn es kurzweg durch ein paar zeitgemäß eingekleidete, aus den Kuliſſen kommende Statiſten geſchieht. Es wäre nur einigermaßen dramatiſch erklärt, wenn ein Diener aus dem Palaſte träte, ſich ſpähend umſähe und den Platz leer findend, andern Dienern im Innern des Eingangs winkte und mit dieſen die Leiche in das Haus trüge. Aber das ſtumme Spiel und Handeln untergeordneter darſtellender Kräfte birgt leider immer die Gefahr in ſich lächerlich zu werden. Die Gründlinge im Parterre und auf den Galerien ſind nur zu geneigt und bereit, jeden Umſtand zu ausbrechender Heiterkeit zu benutzen, wie jeder erfahrene Fachmann dies beſtätigen wird.

Dem Allen entginge man, wenn man den deutſchen Anführer ſtatt „Nehmt den Herzog in die Mitte“ ſagen ließe: „Nehmt den Herzog und die Leiche in die Mitte“. Niemand hat Intereſſe an der Leiche, als der alte Doria

und ſeine Partei. Es ſieht ſogar kalt und herzlos aus, wenn man ſie nach dem Schmerzensausbruche des Oheims achtlos hinter ſich liegen läßt. Tapfere Krieger pflegen ihre Führer und Fürſten auf dem Schlachtfelde aufzuleſen und fortzutragen. Es wäre nichts Ungewöhnliches, wenn es auch hier geſchähe, und die Regie entginge damit einer ängſtlichen Ungewißheit, indem das Aufheben der Leiche in dieſem Falle durch die Trabanten gedeckt und die Bühne auf die einfachſte Weiſe frei und leer würde, bis auf Hut, Mantel und Schwert Gianettinos, die auf der Bühne bleiben müſſen, weil Leonore deren bedarf.

Leonore erſcheint jetzt bekanntlich in Mannskleidern, nach dem Buche begleitet von Arabella, die jedoch auf den meiſten Theatern weggelaſſen wird. Nach dieſer Einrichtung kommt Fiescos Gattin allein und ſpricht Folgendes: „Da hinaus wüthet der Aufruhr — — horch! In dieſer Sturmglocke ſpricht mein Fiesco mit Genua. Miethlinge hüpfen hinter ſeinem Namen, und ſein Weib ſollte zaghaft thun? — Nein, eine Heldin ſoll mein Held umarmen, mein Brutus ſoll eine Römerin umarmen. Ich bin Porcia. — Woran ſtößt ſich mein Fuß? Hier iſt ein Hut und ein Mantel. Ein Schwert liegt dabei. — Gelegen kommt mir das Alles, da ich unbewehrt in überſtürzter Eile das Haus verließ. Dieſe Paläſte zürnen über ihren Meiſter, der ſie ſo feſt in die Erde zwang, daß ſie meinem Fiesco nicht zuſpringen können — dieſe Ufer, könnten ſie's, verließen ihre Pflicht, gäben Genua dem Meere Preis und tanzten hinter ſeiner Trommel. Und ich, ſein Weib, ſollte feige ſein!

Nein, ich finde meinen Weg. Wo am wildeſten das Getümmel wüthet, wo in Perſon mein Fiesco kämpft, iſt meine Stelle. — Iſt das Lavagna? höre ich fragen, den niemand bezwingen kann, der um Genua eiſerne Würfel ſchwingt, iſt das Lavagna? — Genueſer! Er iſt's, werd' ich ſagen, und dieſer Mann iſt mein Gemahl, und ich hab' auch eine Wunde."

Nun tritt Sacco mit Verſchworenen auf.

Sacco (ſie anrufend). Wer da? Doria oder Fiesco?

Leonore (begeiſtert). Fiesco und Freiheit!

Mit dieſem Rufe muß ſie ſich mitten durch die Menge drängen und abeilen.

Nun folgen Auftritt ſechs und ſieben, doch ſo, daß ſchon beim Abgange von Calkagno und Sacco Feuerſchein die Bühne erleuchtet, denn der achte Auftritt (Bourgognino mit der als Knabe verkleideten Bertha) bleibt überall weg, und es erſcheint ſofort Fiesco, der frägt, wer das Feuer angelegt und ob Gianettino todt. Zibo, der Leonore in Hut und Mantel an ſich vorüberſtreifen ſah, behauptet, er lebe, und ſo kommt es, daß Fiesco, als er den Mohr zum Galgen verdammt und Leonore mit gehobenem Schwert auf ſich zueilen ſieht, ihr entgegenſtürzt und ſie durchſticht. Für gewöhnlich führt man dieſen entſcheidenden Auftritt ſo aus, daß Leonore im Hintergrunde mit dem Rücken gegen Fiesco erſcheint und dieſer ſie von hinten erſticht — etwas, was Fiesco nicht anſteht. Uns dünkt, die Sache müſſe folgendermaßen eingerichtet werden. Leonore tritt hinten ſuchend in der Menge auf, erkennt Fiesco und drängt ſich mit erhobenem Schwerte dem Gemahl entgegen. Dieſer, eben zu

der Meinung gebracht, daß Gianettino lebe, glaubt, ihn in der Gestalt Leonorens zu erblicken und eilt, dessen feindlicher Absicht zuvorzukommen. So stößt er im Sturm und Drange des Augenblicks, durch die ungewohnte Kleidung verleitet, sein Schwert dem eigenen Weibe durch die Brust.

In dieser Ausführung erhält der sehr abenteuerliche und gezwungene Tod Leonorens, nach unserer Meinung, doch einen Zug von Größe. Uebrigens muß man berücksichtigen, daß alle diese Vorgänge sich noch im Dunkel der Nacht vollziehen und erst der Schluß des Trauerspiels sich bei anbrechendem Tage zu vollziehen hat.

Daß Schiller am Schlusse seines Trauerspiels Fiesco und Verrina allein im Hafen auf einander treffen läßt, ist immer und jeder Zeit als ein Verstoß gegen die Wahrscheinlichkeit angesehen worden, den die Meininger dadurch zu beseitigen suchen, daß sie Fiesco mit großem, feierlichem Gefolge auftreten lassen, welches dieser bei dem Anblicke Verrinas pantomimisch verabschiedet. Diese Einrichtung hat etwas für sich, schon deswegen, weil Verrina in dem kurzen Auftritte vorher bei dem Vernehmen des aus der Ferne erschallenden „Freudengeschreis unter Drommeten und Pauken“ Bourgognino fragt „Man jauchzt? Wem gilt das?“ und Letzterer antwortet: „Sie werden den Fiesco zum Herzog ausrufen“.

Dieser Umstand erklärt wohl genügend Fiescos Begleitung. Sie hat aus den Empörern, einigen Senatoren und Stadtbehörden, sowie aus dichten Volkshaufen zu bestehen, die ihn jubelnd umdrängen. Wenn er den finster

ihn anſchauenden Verrina gewahrt, macht er Halt und giebt ein Zeichen, ihn mit dieſem allein zu laſſen. Nachdem ſich ſein Gefolge unter Hochrufen und der Mitwirkung der Leibwache entfernt, entſpinnt ſich auf dem leer gewordenen Platze das Geſpräch zwiſchen Fiesco und Verrina, an deſſen Schluß der ſtarre Republikaner den Herzog in das Meer ſtürzt.

Die Meininger laſſen das im Beiſein eines Gondeliers geſchehen, der mit einer Gondel an der Landungsbrücke wartet, um den Herzog nach der entfernt liegenden Galeere zu fahren. Dies will uns indeſſen deswegen unzweckmäßig ſcheinen, weil man ſich doch fragen muß, warum der Gondelier, ſtatt bei dem Sturz des Fiesco demſelben beizuſpringen, lautlos davon rudert. Geeigneter dürfte es ſein, wenn man in einiger Entfernung die reich beflaggte und mit feſtlicher Mannſchaft beſetzte Galeere vor Anker liegen ſieht.

Im Augenblicke, in dem der neue Herzog die Landungsbrücke betritt, wird von der Galeere aus eine davorliegende Gondel unter Hochrufen bemannt und unter dieſen Hochrufen Fiesco in's Meer geſtürzt. Dieſer Sturz macht den Jubel verſtummen, ſo daß augenblickliche Stille eintritt, die dem Hülferuf des Untergehenden und dem Entſetzen der Zuſchauer Raum ſchafft. Sein verhallender Schrei erweckt auf der Galeere Beſtürzung und Widerhall. Darauf folgen nun die wenigen Schlußworte zwiſchen Verrina und den Verſchworenen, die mit dem erſchreckten Volk tumultuariſch auf den Schauplatz zurückkommen.

X.

Zur Aufführung der Wallenstein-Trilogie.

Es ist erfreulich, die drei Wallenstein-Stücke Schillers auf unsern Bühnen mehr und mehr eingebürgert und heimisch werden zu sehen. Nur freilich wird, damit dies durchschlagend und wahrhaft wirksam geschehen könne, auf die künstlerische Ausführung in der Darstellung wie der Scenerie ein größeres Gewicht zu legen sein, als es in den meisten Fällen bisher der Fall war.

Beginnen wir mit „Wallensteins Lager", so wird dasselbe jetzt beinahe überall lärmend, lebhaft und rasch, aber in allen Rollen so zu sagen über einen Kamm geschoren, abgespielt. Karl Immermann, einer unserer hervorragendsten Dramaturgen, ließ auf seiner Bühne in Düsseldorf bekanntlich die meisten Personen in Dialekten sprechen. Er schreibt in seinen „Düsseldorfer Anfängen" darüber selbst Nachstehendes:

„Dieses Mittel, die Illusion der buntesten Mannigfaltigkeit zu erzeugen, liegt so nahe, daß man nicht begreift, wie die Leute, die sich mit dem Theater beschäftigen, es

haben außer Acht laſſen können. Ein rohe Soldateska, die durcheinander ſchwatzt und ſelbſt von ſich ausſagt, daß ſie von allen Ecken und Enden her zuſammengeblaſen worden ſei, braucht doch nicht mit uniformer klaſſiſcher Eleganz zu reden. Man zerſtört alſo nicht den Sinn des Gedichts, man interpretirt vielmehr Schiller auf richtige Weiſe, wenn man ſtatt des gangbaren reinen Deutſch ein Sprachmengfutter in dieſem Stücke auftiſcht. Deshalb iſt es mir eingefallen, den Böhmen böhmiſch hart, den Oberdeutſchen ſchwäbiſch, den Tyroler tyroliſch, die Marketenderin ſächſiſch, den Kapuziner in dem kölniſchen Dialekte, deſſen er mächtig war (obgleich ich lieber einen Baiern oder Weſtfalen aus ihm gemacht hätte), den Holſteiner im breiweichen Küſtenton reden zu laſſen; der Wallone aber hatte ſich ſelbſt ein gebrochenes Idiom erfunden, welches mir noch lange im Ohre nachklingen wird, denn es gab der Rolle, anſtatt ihr Pathos zu ſchwächen, im Gegentheil etwas eigen Ergreifendes."

Jedenfalls unterſtützt die Mundart hier ganz weſentlich die Charakteriſirung und Individualiſirung der einzelnen Figuren, auf die es hier hauptſächlich ankommt. Wenn Schillers dramatiſches Gedicht wirken ſoll, ſo erfordert es in jeder Geſtalt eine beſtimmte, ſcharf gezeichnete und ausgeprägte Perſönlichkeit, einen Menſchen, der ſeine beſondere Art, ſein beſonderes Weſen hat. Die Eigenthümlichkeit einer jeden Rolle iſt leicht zu erkennen. Der Wachtmeiſter will behäbig, an ſich haltend, mit etwas breitſpuriger Würde gegeben werden. Er redet bedächtig, langſam, nachdenklich; ſein Verhalten iſt geſetzt und ruhig. Er ahmt ſeinem Ge-

neraliſſimus nach, er iſt der Wallenſtein im kleinen. Er macht ſich über alles ſeine Gedanken, er politiſirt. Der Trompeter iſt rühriger, er hat etwas von einem Lebemanne und ſpielt gern den Vornehmen, dabei liebt er das Zechen. Wenn er zuletzt über den ausbleibenden Sold klagt („Wer uns nicht zahlt, das iſt der Kaiſer") und dem Arkebuſier zu Leibe will, muß er etwas angetrunken ſein. Im Rauſch wird er Großſprecher und Händelſucher. Der Arkebuſier iſt der leibhafte Philiſter, der vorſichtige, bedächtige Mann, der phlegmatiſch und zögernd redet, über die wilden Kameraden den Kopf ſchüttelt und hurtig ſeines Weges geht, wenn es gegen die Vorgeſetzten etwas zu unternehmen gilt. Sein Darſteller darf alſo die Worte

„Luſtiger freilich mag ſich's haben
Ueber andrer Köpf' wegtraben"

nicht, wie es meiſt zu geſchehen pflegt, in erhobenem und munterem Tone ſagen. Sie wollen im Gegentheil mürriſch und verdroſſen, mit tadelndem Ausdruck geſprochen ſein. Alle die hier angeführten Elemente mit Einſchluß des Konſtablers haben in dem Soldaten-Parlamente, das uns „Wallenſteins Lager" vorführt, gewiſſermaßen die ernſte, die mehr konſervative Seite zu vertreten; die linke tritt in den Holkiſchen reitenden Jägern auf: das ſind tolle, verwegene Geſellen, die Leben und Bewegung in die Verhandlung bringen. Sie ſchäkern mit den Dirnen, führen das große Wort und wiſſen ſich durch ihre Keckheit ſelbſt bei Wachtmeiſter und Trompeter in Reſpekt zu ſetzen; ſie ſind es auch hauptſächlich, die den Sturm gegen den Kapuziner

erregen und zuletzt nur durch die Küraſſire in ihre Grenzen gewieſen werden. Die Küraſſire ſind das Centrum. Sie vermitteln, ſtellen die Anträge und machen die Reſolution.

Ziemlich ähnlich charakteriſirt Friedrich Theodor Viſcher (ſiehe deſſen Charakterbild von Julius Ernſt von Günthert. Stuttgart. Adolf Bonz & Comp. 1889) die Figuren des „Lagers“. Es heißt dort:

„Das „Lager“ iſt durch Naivetät komiſch; aber mit düſterem Hintergrunde: man glaubt den Wallenſtein in ſeiner blitzenden Rüſtung dort herumgehen zu ſehen, umwallt vom rothen Mantel; man hört von ſeiner Abneigung gegen das Geſchrei des Hahns, von der Mythe der Lützener Schlacht, daß er kugelfeſt ſei; von ſeinem geheimnißvollen Beſucher, dem grauen Männlein — das hat etwas Dämoniſches! Dann hat der Corpsgeiſt neben dem Wilden und Rohen doch auch in ſich eine Art von Größe, da, wo er ſich in Ehrgefühl vertieft. Im erſten Küraſſier idealiſirt ſich dieſe Soldatenehre. Mit dem Wachtmeiſter haben wir die zweite Perſon im Stück, ein Prachtexemplar. — Die Holkiſchen Jäger zeigen die Wildheit des Soldaten:

„Wetter auch! Wo ihr nach uns fragt,
Wir heißen des Friedländers wilde Jagd.“

TAYLOR INST. OXFORD

Das Tendenziöſe wirkt hoch komiſch:

„Einer Dirne ſchön Geſicht
Muß allgemein ſein wie das Sonnenlicht!“

Aber der Hanswurſt auf der Kanzel zieht in ſeinem

Abbild, dem Kapuziner, noch mächtiger an. Die Kapuzinerpredigt ist ein höchst genialer Griff von Schiller. Sie hat zu zeigen, daß der Wallenstein grundschlecht angeschrieben ist beim Kaiser und mehr noch bei der Ligistenpartei. In der Armee selbst sind die Hetzer, der Feldherr ist seines Heeres nicht ganz sicher: Kaiser oder Feldherr d. i. der Konflikt. — „Wohlauf, Kameraden, auf's Pferd, auf's Pferd!“ — man kann kein schöneres Finale finden, es ist das bedeutendste Lyrische, was Schiller gedichtet hat, es schmettert wie eine Fanfare.“

Nach diesen Anschauungen will gespielt sein, sollen Licht und Schatten, Anlage, Gipfelung und voller Austrag in das herrliche Vorspiel gebracht werden.

Natürlich darf darüber nicht vergessen werden, zwischen die Reden möglichst viel Bewegung und passende Handlung zu legen. Immermann meldet: „Ich ließ, wo es anging und besonders in den enthusiastischen Scenen, an gewissen Gipfeln der Rede von denen, die nicht auf der Bühne standen, Gesumme, Gelärm, Geschrei, Becherklingen machen oder auch dann und wann eine halbe Strophe eines Schelmenliedes singen.“

Aber dies ist, nach unserer Ansicht, noch keineswegs ausreichend. Manches Andere mehr müßte hier am Platze sein, z. B. der Aufzug einer Wache, eine reitende Staffette, die Einbringung eines Gefangenen ꝛc. ꝛc. Auch das Zusammentreiben der Kinder durch den Soldatenschulmeister kann einen komischen Auftritt abgeben. Wie leicht ist es, die Buben sich zwischen den Erwachsenen lustig herumtum-

meln und dann den Schulmeiſter mit dem Stocke kommen zu laſſen, um ſie in den Unterricht zu treiben. Wenn einer der Jungen ſich hinter einer Tonne verſteckt und dann dem Schulmeiſter im Rücken eine Naſe dreht, ſo iſt dies ein hier immerhin erlaubter Spaß, der übrigens an vielen Bühnen bereits ſich eingebürgert hat.

In den „Piccolomini“ beruht die Hauptwirkung in dem großen Geſpräche, das Wallenſtein mit Queſtenberg im Beiſein ſeiner Generale führt und in dem Gaſtmahl-Auftritte. Beide Vorgänge erheiſchen deswegen die beſondere Aufmerkſamkeit der Regie. Der erſtere wird, nach unſerer Meinung, in ſeiner einfachſten und natürlichſten Ausführung auch ſtets wohl die zündendere Wirkung machen. Setzt man Wallenſtein im Vordergrunde auf der einen Seite des Schauplatzes auf einen erhöhten Stuhl, neben dem ein Tiſch mit Büchern, Briefſchaften, Landkarten ꝛc. befindlich, und ihm gegenüber auf der andern Seite auf einen Armſtuhl Queſtenberg, zwiſchen beiden im Halbkreiſe aber die Generale, ſo wird man ohne Zweifel die hier für den Erfolg zweckmäßigſte Einrichtung getroffen haben. Wallenſtein muß ſeine Generale mit ſeinem Blick beherrſchen, ſie müſſen an ſeinem Blicke hängen können. Die Blicke und Mienen, die hier gewechſelt werden, ſind beinahe bedeutſamer und wichtiger als die gewechſelten Worte, oder mindeſtens nicht weniger bedeutſam und wichtig als dieſe.

Wie im „Lager“ gezeigt wird, daß Wallenſtein die große Maſſe der Soldaten für ſich hat, ſo ſoll in dieſem Auftritt der „Piccolomini“ dargethan werden, daß auch

deren Oberſte und Generale ihm ſozuſagen „mit Leib und Seele“ zugehören.

Es iſt ein großer tragiſcher Zug Schillers in ſeiner Wallenſtein-Trilogie, daß er langſam und mit dramatiſcher Nachdrücklichkeit die Beliebtheit und Macht des Generaliſſimus in ſeinem Heere vor den Augen ſeiner Zuſchauer aufbaut, um ſie dann im Nu vor ihnen zuſammenbrechen zu laſſen.

Nie iſt das Verhängniß eines Helden überraſchender und erſchütternder ausgeſtaltet worden wie hier. Aber eben darum iſt es auch Aufgabe und Pflicht der Darſtellung, dies recht merkbar anſchaulich und ſozuſagen gegenſtändlich zu machen. Die beiden Hauptauftritte der „Piccolomini“, die Zuſammenkunft des kaiſerlichen Kriegsrath v. Queſtenberg mit Wallenſtein und das Gaſtmahl ſeiner Generale, erfordern darum auch, wie ſchon geſagt worden, eine ganz beſonders achtſame Ausführung.

Um in dem letzteren vorn den Kellermeiſter und die Diener, ſowie den Rittmeiſter Neumann zu Worte kommen zu laſſen, ſchiebt man gewöhnlich die Tafel mit den Oberſten und Generalen, die, nach Schillers Vorſchrift, aus einer Mittel- und zwei Seiten-Tafeln zu beſtehen hat, ungebührlich in den Hintergrund. Ludwig Tieck hat entſchieden nicht Unrecht, wenn er zu dieſer Anordnung in ſeinen „Dramaturgiſchen Blättern“ meint: „Es iſt wohl nicht unbedingt zu billigen, daß Schenken und Dienerſchaft als Hauptperſonen den Vordergrund füllen und die wichtigen Charaktere verkleinert mehr in den Hintergrund treten.“

Dadurch kann in der That von dem hier so wichtigen Spiele der Wallenstein'schen Anführer manche bedeutsame Einzelheit verloren gehen, namentlich, wenn die Darsteller sich angelegen sein lassen, ihre Aufgabe so ernst und gewissenhaft zu nehmen, wie das einst Iffland mit der des Oktavio gethan. „Während des Banketts", heißt es in einem zeitgenössischen Berichte darüber, „war er emsig bemüht, mit den Mienen zu sprechen und sah doch alles; wie längst entschlossen und sorglos ging er mit raschen, festen Schritten hin, um die Eidesformel zu unterschreiben, und durchforschte sie doch mit den Augen; wie Buttler, Terzky und Illo vertraut reden, schreitet er nicht schleichend, sondern sicher vorbei, um sich einen Becher Wein zu holen; er hört, und niemand von der Gesellschaft kann es bemerken, daß er horcht."

Aber auch sonst noch will Einiges besonders bemerkt sein; z. B. die Art, wie man Max zu betäuben und in Rausch zu bringen versucht, Terzkys und Illos Geschäftigkeit, die wachsende Aufregung und der Tumult der Gäste, welche beide endlich in Illos Trunkenheit ihren Höhepunkt erreichen.

All dieses und anderes erfordert deutliche Ausführung, und der Eindruck der Scene wird entschieden geschädigt, wenn sie unterbleibt. Man dürfte also den Werth der Dichtung nicht beeinträchtigen, wenn man die Aufwärtergespräche kürzte, um dafür den Vorgängen der Versammlung vollen Spielraum zu verschaffen, die doch unter allen Umständen das Hauptaugenmerk der Darstellung bleiben müssen.

Das zum Verſtändniß der Dinge durchaus Nöthige läßt ſich wohl auch in den Mund der Gäſte legen, die gleich beim Aufziehen des Vorhanges in ſehr bewegter und lebhafter Stimmung zu erſcheinen haben. Dieſelbe wird am Füglichſten durch das Blaſen eines Reiterliedes oder eines Marſches vorbereitet, das man vor Beginn des Aktes hinter dem Vorhange ſpielen hört. Wenn letzterer aufgeht, muß die Muſik dann verklingen und man die Bläſer hinten auf einer Tribüne die Inſtrumente abſetzen ſehen, indeß man an den Tiſchen ſitzend oder ſtehend verſchiedene Gruppen in lebhaften Verhandlungen gewahren muß. Die Hauptbedingung eines durchſchlagenden Eindrucks iſt in guten Masken, ſcharfer Ausprägung der Individualität und raſchem Zuſammenſpiel zu ſuchen. Selbſt die kleinſten Rollen erfordern etwas Charakteriſtiſches und daher jedenfalls mindeſtens gewiegte Chargenſpieler zu ihrer Darſtellung. Tiefenbach, Don Maradas, Götz, Colalto wollen in ihrer Erſcheinung, in ihren wenigen Worten ebenſo bezeichnend und ſcharf umriſſen verkörpert werden wie die Piccolomini, wie Iſolani, Terzky und Illo. Der Rauſch des letzteren verlangt beſonders eine breite und lärmende Ausführung, wie ſie dem plumpen und rohen Weſen dieſes verwitterten Kriegers angemeſſen erſcheinen muß.

Was endlich „Wallenſteins Tod“ betrifft, ſo mangelt zunächſt für dieſe Tragödie in den letzten Akten eine geſchickte und zweckmäßige Einrichtung. Namentlich der vierte iſt für den ſicheren Erfolg zu breit, zu unruhig und umſtändlich. Buttler und Gordon unterhandeln zu lange,

Wallenſteins Geſpräch mit dem Bürgermeiſter von Eger, Theklas Erörterungen mit der Neubrunn werden durch erklärende Einzelheiten abſpannend. An allen Bühnen hat man infolgedeſſen mehr oder weniger zu kürzen ſich genöthigt geſehen. Daß dieſe Kürzungen immer geſchickt ausgefallen, läßt ſich nicht durchweg behaupten. Auch iſt allerdings die Sache nicht ſo leicht, wie ſie ausſieht. Jedenfalls müſſen Gordons warme Theilnahme für den ehemaligen Jugendgenoſſen und Buttlers unbeugſames Feſthalten an ſeiner übernommenen Verpflichtung klar zur Anſchauung kommen. Nach unſerer Anſicht ſind in der erſten Unterredung dieſer beiden zu ſtreichen: „Jedoch verzeiht, als ich den Fürſten ſelbſt“ bis „Den Diener lobt, der ſeine Pflicht gethan“; dann von „Ich ſagt' es oft: das kann nicht glücklich enden“ bis „Da feſte ſtehen, mein' ich, wo er fiel“; ferner von „Denn Pagen waren wir am Hof zu Burgau“ bis: „Und ſtürzt in unermeßliches Verderben“. Die Unterredung Wallenſteins mit dem Bürgermeiſter läßt ſich füglich ganz entbehren, und der auftretende Herzog beginnt ſogleich mit den Worten: „Ein ſtarkes Schießen war ja dieſen Abend.“ Der vierte und fünfte Auftritt mit Terzky und Illo bleiben unverändert bis auf das Hineinſtürzen der Neubrunn, das nebſt den Bemerkungen darüber fortfällt. Im Uebrigen ſind ſechſter und ſiebenter Auftritt in ihrer urſprünglichen Faſſung zu laſſen und nur der achte wieder mehrfach einzuſchränken. Auszumerzen dürfte wohl die Stelle ſein: „Der Sonne Licht iſt unter“ bis „Es iſt zu ſpät.“ Wenn die neunte Scene zwiſchen Thekla, Wallen-

ſtein und der Herzogin, wie das ſtets geſchieht, überſprungen wird, ſo läßt man nach vollzogener Verwandlung Thekla, in Schmerz aufgelöſt, das weinende Geſicht in die Hände gedrückt, an einem Tiſche ſitzen und die Neubrunn gleich melden: „Der ſchwed'ſche Herr.“ Dieſer tritt dann ein, Thekla erhebt ſich, und der Vorgang wickelt ſich ab, wie er im Buche ſteht. Das ſodann folgende Zwiegeſpräch zwiſchen Thekla und der Neubrunn wird faſt immer ein heikler Punkt in der Aufführung und erzielt faſt nirgends einen wohlthuenden Eindruck. Je knapper man es hält, je beſſer arbeitet man der Wirkung des letzten Selbſtgeſprächs der Thekla und dem Schluſſe des Aktes vor. Wir meinen, man thut gut, es unberührt zu laſſen bis zu dem Verſe „Wo er beſtattet liegt, zu ſeinem Sarge“ und ſogleich daran zu fügen:

Der einz'ge Fleck iſt mir die ganze Erde.
O halte mich nicht auf! Komm und mach' Anſtalt!
Es zieht mich fort, ich weiß nicht, wie ich's nenne,“

bis:

„Aus dieſen Wänden fort, die Lebende!“

Der viſionäre Zuſtand, in welchen die unglückliche Geliebte des jungen Piccolomini geräth, entſetzt die Neubrunn derart, daß ſie mit den Worten

„Sie ſetzen mich in Angſt und Schrecken, Fräulein,
Daß ich nun ſelber nicht zu bleiben wage“

davoneilt und den Schauplatz der Gebieterin allein überläßt, die nun in düſterer und verzweiflungsvoller Stimmung ihr Selbſtgeſpräch zum Vortrag zu bringen hat. Die letzte Zeile desſelben:

„— Das iſt das Loos des Schönen auf der Erde!“

iſt ein Stein des Anſtoßes für viele Schauſpielerinnen geworden. An einer einzigen von den vielen, die wir in dieſer Rolle ſpielen ſahen, erlebten wir den Muth, ſie dieſe Zeile mit einem gellenden Hohngelächter begleiten zu hören.

Der Eindruck war im erſten Augenblicke geradezu verblüffend; der Vorhang war ſchon eine geraume Weile gefallen, ehe das Publikum ſich ſoweit geſammelt hatte, um Händeklatſchen und Hervorruf folgen zu laſſen. Gewöhnlich wird der Ausſpruch ſentimental und in wehmüthigem Tone geſprochen, und dieſe Sprechweiſe iſt jedenfalls die dankbarſte und zuſagendere. Die eben erwähnte jedoch hat nicht nur den Reiz der Neuheit, ſondern auch in pſychologiſcher Hinſicht manches für ſich, beſonders wenn, wie es von ſeiten jener Liebhaberin geſchah, das Lachen konvulſiviſch und mit vervöſem Weinen begleitet wird. Thekla befindet ſich hier in hochgradiger Aufregung und in offenem Zwieſpalt mit dem menſchlichen Weltgeſchicke. Ein ungewöhnlicher Ausruf der Empfindung iſt da an Wallenſteins „ſtarkem Mädchen“ wohl begreiflich.

Unbegreiflich jedoch bedünkt uns, auf die Einrichtung des Stücks zurückgreifend, die Barbarei, daß man an verſchiedenen Bühnen den dritten Aufzug nur bis zum zehnten Auftritte ſpielt und die übrigen dreizehn Auftritte zum vierten Aufzuge ſchlägt.

Der dritte Aufzug iſt allerdings ziemlich lang, allein zugleich ſo dramatiſch geſchloſſen und in der theatraliſchen Steigerung ſo künſtleriſch vollendet, daß es geradezu für

frevelhaft gelten muß, ihn mitten in der Entwickelung entzweizureißen, nur um dem Darsteller der Titelrolle nach den bedeutungsvollen Versen, die mit den Worten schließen

„Jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben"

einen Hervorruf und hinreichende Zeit zur Anlegung des Harnisch zu verschaffen, mit dem er in der dreizehnten Scene aufzutreten hat. Uns dünkt, hierin muß man sich anders als durch einen so gewaltsamen Einschnitt in die Handlung zu helfen suchen, in welcher der feierliche Familienrath des Wallenstein'schen Hauses, der Aufstand der Truppen, der Aufmarsch der Pappenheimer und der Abschied Max Piccolominis ein vorzüglich aufgebautes und trefflich gefügtes Ganzes bilden. — Daß man Wallenstein in den letzten Scenen der Thekla oft ganz wegläßt, wird nicht entschieden zu tadeln sein, ebensowenig manche andere Kürzung; ja, wir meinen sogar, daß die peinliche Unterredung der Thekla mit dem Fräulein von Neubrunn noch wesentlich kürzer zu machen wäre, als man sie gewöhnlich giebt.

Was die Ausstattung der Schauplätze und die zeitgemäße Kleidung betrifft, so ist nach dem Vorgange der Meininger Hofschauspieler darin neuerdings viel Anerkennenswerthes von der deutschen Bühne geleistet worden, hier und da hat man sogar in dieser Hinsicht sich zu Uebertreibungen und Lächerlichkeiten verleiten lassen. Zu diesen letzteren zählen wir z. B., daß einige Darsteller des Wallenstein sich den Feldherrnstab im eigenen Hause nachtragen und feierlich überreichen lassen, um an der Reihe der vom

Regimente abgeordneten Pappenheimer entlang zu ſchreiten. Das iſt ein beinahe komiſcher Zug der neuzeitigen realiſtiſchen Darſtellungsart. Das Schlachtenſcepter führt ein General zu Pferde und im Felde, nicht daheim in ſeinen Wohngemächern.

Mangelhaft ausgerüſtet und abgeſpielt wird faſt immer der Auftritt Buttlers mit den beiden Hauptleuten Deveroux und Macdonald, welchen Tieck ſeltſamerweiſe eine des großen Werkes „unwürdige Scene“ nennt, indem er angiebt: ſie verletze zu herbe durch „die Rohheit und den Blödſinn der Krieger“ und ſei von „zu geringem und dünnem Ton“, um mit dem Gedichte in Einklang zu ſtehen.

Dieſer ſeltſame Ausſpruch kann in dem geiſtvollen Dramaturgen nur veranlaßt worden ſein durch völlig ausdrucksloſe und ungenügende Ausführung.

Man wählt dazu gewöhnlich die erſte beſte Zimmerdekoration und untergeordnete Darſtellungskräfte, welche dieſen an ſich ſo erſchreckenden und furchtbaren Auftritt mit ſeinem unheimlichen Humor möglichſt raſch und unbedeutend auszutragen pflegen, während er für das Verſtändniß und die Wirkung des Trauerſpieles doch entſchieden einer durchaus eingehenden und draſtiſchen Ausführung bedarf. Der nächtliche Ueberfall und Mord eines einflußreichen und gewaltigen Kriegsfürſten iſt am Ende keine Sache, die man bei offenen Thüren und gar ſo kurzweg abmacht. Zunächſt iſt wohl nöthig, für den Vorgang durch einen finſtern, winklichen Schauplatz eine paſſende Vorſtimmung zu erwecken.

Eine dunkle Tapete, ein hoher Kamin, ein vergittertes Fenſter, ſchwere Deckenbalken ſind dafür wünſchenswerth; dazu plumpe Seſſel und ein eben ſolcher Tiſch, bedeckt mit unordentlich umherliegendem Waffengeräth und einem großen Zinnhumpen mit Bechern. Trübes Ampel- oder Kerzenlicht und dann und wann ein pfeifendes Windgefauche werden nicht verfehlen, den beklemmenden Eindruck zu verſtärken. Wallenſtein ward in der Nacht des 25. Februar 1634 ermordet. Die Unterredung Buttlers mit den beiden „Soldaten der Fortuna“ findet, wie man annehmen muß, in der Dämmerung, wenige Stunden vor dem Verbrechen ſtatt. Ihr Anführer kennt ſie und weiß, daß man ihnen keine Zeit laſſen darf. Wenn er ſie mit ein paar Bechern ſtarken Weins in der zweiten Hälfte der Scene für die Blutthat in die richtige Verfaſſung zu ſetzen ſucht, dürfte das in dieſer Lage und ſolchen Strolchen gegenüber wohl ein Mittel ſein, das ſich vor Schillers Dichtung dramaturgiſch verantworten läßt. Buttler thut entſchieden gut, wenn die beiden Schelme bei ihm eingetreten ſind, ehe er ſie mit dem Rufe „Es lebe der Kaiſer!“ begrüßt, vorſichtig noch einmal zur Thüre hinaus zu ſehen. Sie müſſen beide laut und lärmend eingetreten ſein und ihre erſten Worte „Da ſind wir, General“ und „Was iſt die Looſung“ in derſelben Weiſe von ſich geben. Buttler jedoch muß ohne Zweifel gleich mit halber, gedämpfter Stimme zu ſprechen anfangen und durch ſein Beiſpiel die Elenden bewegen, nach dem erſtaunten „Wie?“ ebenfalls mit verhaltenem Tone ſich vernehmen zu laſſen. Nochmals, von ihrer

rohen und brutalen Natur verleitet, fallen ſie in lautes Reden zurück, was Buttler immer wieder zu veranlaſſen hat, ſie durch leiſeres Geſpräch zum Flüſtern zu bringen. Wenn ſie fort wollen, ohne auf Buttlers Anſinnen einzugehen und er ſie beauftragt, ihm den Peſtalutz zu ſchicken, wird jener am beſten Gelegenheit finden, ſich zu ſetzen und einen Becher Wein zu trinken. Da ſie nun, wie Buttler erwartet hat, dem Peſtalutz den Mordlohn nicht gönnen und in ihrem Vorſatz, an ihren Feldherrn nicht Hand anlegen zu wollen, wankend werden, ergiebt ſich ihm erſt Anlaß, jedem von ihnen einen Becher mit Wein zu reichen, etwa bei den Worten:

„Das Manifeſt ſagt: Lebend oder todt,
Und lebend iſt's nicht möglich, ſeht ihr ſelbſt —".

Beide trinken und ſetzen dann die geleerten Becher auf den Tiſch, wo ſie Buttler wieder füllt und ſie ihnen auf's Neue reicht.

Dies ſtumme Spiel kann ſich während der Verhandlung mehrfach wiederholen und ſo die weitere Geſprächigkeit und endliche befliſſene Zuſtimmung der beiden Galgenvögel begründen und erklären.

Dieſer Auftritt eröffnet bekanntlich den fünften Akt und leitet unmittelbar auf den blutigen Ausgang des Stückes hin. Eben deswegen aber ſcheint es geboten, ihn nicht flüchtig vorübergehen, ſondern ganz und voll zu der grauſigen Wirkung kommen zu laſſen, die auf jenen Ausgang in den Gemüthern der Zuſchauer am füglichſten und ſtimmungsvollſten vorbereitet.

Daß Buttler, nach dem Abgange der beiden Halluken, wie wir einmal geſehen haben, ſich die Hände reibe, verlangen wir ſelbſtverſtändlich nicht, wohl aber, daß er noch einen Augenblick ſinnend ſtehen bleibe und dann, entſchloſſen zum Schwerte greifend, das auf dem Tiſche oder einem Stuhle liegen kann, ihnen langſam folge.

Wenn bei der Ermordung ſelbſt die beiden Mörder in das Schlafzimmer des Herzogs eingedrungen ſind, und die Thüre zum Vorplatz hinter ihnen zugefallen iſt, muß man hinter der Scene nach der Angabe des Dichters hören, wie ſie die Thüren mit den Hellebarden einſtoßen und zuſammenbrechen. Dieſer Lärm in der Stille der Nacht wirkt ſtets in hohem Grade erſchütternd.

Was im Uebrigen die ſchauſpieleriſche Durchführung dieſes großartigen Werkes auf unſeren deutſchen Bühnen anbelangt, ſo läßt ſich keinesfalls ſagen, daß ſie eine demſelben durchweg entſprechende genannt werden kann. Die realiſtiſche Richtung der heutigen Künſtler bemüht ſich, wie ſie ſelbſt ruhmredig genug behaupten: die Geſtalten Schillers „aus dem deklamatoriſchen Pathos“ und „der idealiſtiſchen Verſchwommenheit“ heraus in die lebensvolle und echt menſchliche Natürlichkeit und Wahrheit zu verſetzen. Von einigen Zügen, die ſie hineinverlegen, läßt ſich denn in der That und mit Recht auch rühmen, daß ſie der Dichtung zum Vortheil gereichen und dieſelbe uns menſchlich näher bringen. Im Allgemeinen aber bleibt zu bekennen, daß ihre Mittel, ärmlich und kleinlich, die Größe der Schiller'ſchen Schöpfung herabziehen und ohnmächtig machen.

Schillers dramatiſche Arbeiten alle und die Wallenſtein-Trilogie nicht zum mindeſten ſind in ihren Entwürfen mächtig und in ihrer Ausgeſtaltung von kühnem Geiſt und erhabenem Schwunge. Sie wollen auch ſo dargeſtellt ſein. Um ihnen gerecht zu werden, muß man ſie in einem künſtleriſchen Verhältniſſe ausführen, das über die gewöhnliche Lebensgröße hinausgeht.

Allein wie wenig geſchieht dies noch! Unſere gegenwärtigen Schauſpieler haben verlernt im großen Stile zu ſchaffen. Sie ſind Künſtler in den Einzelheiten, aber Stümper in der Geſammtleiſtung. Ehedem waren der Umriß, die Linien der Zeichnung gewaltig und hinreißend, doch die maleriſche Ausführung ungleichmäßig und manchmal roh. Heutzutage iſt es umgekehrt. Die Farben ſind voll Wärme und ſinnlichem Schmelz, die Grundzüge jedoch verſchwommen und zimperlich.

Man ſehe unſere erſten Helden- und Charakterſpieler gegenwärtig als Wallenſtein. Das Erſte, was ihnen fehlt und das Hauptſächlichſte, iſt die ſichere Charaktergrundlage. Wallenſtein iſt der verkörperte Ehrgeiz. Er ſagt von ſich:

„Doch eh' ich ſinke in die Nichtigkeit,
So klein aufhöre, der ſo groß begonnen,
Eh' mich die Welt mit jenen Elenden
Verwechſelt, die der Tag erſchafft und ſtürzt,
Eh' ſpreche Welt und Nachwelt meinen Namen
Mit Abſcheu aus, und Friedland ſei die Looſung
Für jede fluchenswerthe That!"

Der Ehrgeiz ist der Hebel seiner Handlungen. „Unglücklicherweise aber hat Wallenstein den Erfolg gegen sich", schreibt Schiller in einem Briefe an Wilhelm v. Humboldt, „und nun erfordert es Geschicklichkeit, ihn auf der gehörigen Höhe zu erhalten. Seine Unternehmung ist moralisch schlecht und sie verunglückt physisch. Er ist im Einzelnen nie groß und im Ganzen kommt er um seinen Zweck. Er berechnet alles auf die Wirkung und diese mißlingt. Er kann sich nicht, wie der Idealist, in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er will die Materie sich unterwerfen und erreicht es nicht."

Alle die hier aufgezählten Schwierigkeiten beziehen sich auf Schillers poetisches Schaffen des Wallenstein. Allein sie gelten auch in Bezug auf die schauspielerische Nachschaffung dieser Gestalt. Wallenstein ist ein Held, der alles gegen sich hat und den wir, in seiner Abwesenheit als groß und gewaltig geschildert, von seinem Auftreten an von Mißerfolg zu Mißerfolg schreiten sehen. Darin ihn imponirend und erhaben zu erhalten, erheischt eine wahrhaft geniale schauspielerische Kraft. In den heutigen Wallenstein-Darstellern ist fast keine Ader mehr von der Größe, die Tieck in dem Spiel des ausgezeichneten Fleck in Berlin rühmt. Er schreibt: „Wenn er in der höchsten Seelenbedrängniß sagte

„Max, bleibe bei mir! — Geh' nicht von mir, Max!"

so war in diesem milden, fast gebrochenen Tone so viel Geschichte der ganzen inneren Seele, so viel Poesie in den wenigen Worten, daß hier wirklich kein Dichter, auch der

große nicht, den großen Schauspieler erreichen kann. Als der Held ohne Erfolg sein Angesicht den wüthenden Truppen gezeigt hat und er nun wiederkehrt und bloß „Terzky!“ im Zurückkommen ruft, — wer malt oder erzählt wieder, was in diesem einzigen Worte lag? Schiller selbst sagt uns nur, daß er erschüttert oder blaß u. s. w. zurückkehrt, denn er hatte damals in Flecks Person für einen so schöpferischen Genius gearbeitet, daß er ihm hier die ganze Poesie überlassen durfte, die er mit Worten doch niemals schaffen konnte.“

Die Erzählung „Es giebt im Menschenleben Augenblicke“ sprach er nach J. Funck („Aus dem Leben zweier Schauspieler“), „auf die Rücklehne eines Stuhles gelehnt, vor sich hinbrütend.“

Nach allen Aufzeichnungen, die über Flecks Wallenstein auf uns gekommen, hat er in dieser Gestalt nach Möglichkeit den historischen Wallenstein, den düstern, fast unheimlichen Helden wiederzugeben versucht. Er hob in ihm das visionäre Element hervor und verlieh ihm ein schweres, man möchte sagen, finsteres Pathos. Eine Klippe für diese Auffassung ist die Gesprächigkeit, welche Schiller seinem Friedländer gegeben. Fleck dämpfte diese, wie es scheint, durch knappen, strengen Ton und eine Wuchtigkeit der Deklamation, welche die Redseligkeit fast in Einsilbigkeit verwandelte.

Iffland, der nach Fleck den Wallenstein ebenfalls spielte, nahm ihn mehr von der rein menschlichen Seite und hob die Darstellung durch Züge des Gemüths und

zarte Seelenaffekte. „Meisterhaft“, sagt Funck, „gab Iffland die Scene, wo er Oktavios Untreue erfährt. Außer sich ergreift er Illos Rechte und starrt ihm in die Augen, als er das „Was? — Wie war's“ herausbringt. Einige Augenblicke war er fast starr und leblos in dieser Stellung; dann schwand das erste Erstaunen und wich dem Schmerze des zerrissenen Herzens, er verhüllt das Gesicht in die Hände und sinkt in den Sessel.“ Noch mehr rühmt Funck den Auftritt mit Buttler: „Komm an mein Herz, du alter Kriegsgefährte!“ Er meldet darüber: „Keine Feder vermag die Wirkung dieser Scene auf den Zuschauer zu beschreiben. Iffland schien sie aber auch als seine Hauptaufgabe zu betrachten und so tief zu fühlen, daß er einiger Augenblicke bedurfte, um sich von seiner Erschöpfung zu erholen.“ — Die Unterredungen mit Max preisen alle, die sie erlebten, wegen der Innigkeit und Wärme, die darin zum hinreißenden Ausdrucke kam.

Von diesem allen ist wenig auf die heutigen Darsteller des Wallenstein gekommen. Seydelmann, der die Rolle studirte und sehnlich zu spielen wünschte, äußert sich darüber folgendermaßen: „Himmel, über welch einen allgemeinen Leisten spannt man auch diesen Wallenstein! Gestreckt, gereckt, von Kopf zu Fuß beledert, das Automatenmaul voll schöner Worte, im Paradeschritt herausgestoßen, ohne Blut und ohne Hirn, das heißt man Wallenstein!“

In der That, der Wallenstein *unserer* Schauspiel-Epoche zeigt nur geringe Lebensfähigkeit und fast gar keine Größe. Hohle Rhetorik, steife, gespreizte Haltung und,

wenn es hoch kommt, eine behäbige, breitſpurige Natürlichkeit ſind dasjenige, was in realiſtiſcher Ausdrucksweiſe vorwiegend zum Vorſchein kommt. Entweder auf Stelzen oder in Pantoffeln und Schlafrock ſieht man gegenwärtig den Generaliſſimus vor ſich treten. Man deklamirt oder man ſalbadert ihn. In der einen Art langweilt er, in der andern ſieht er einem Iffland'ſchen Kriegsrath zum Verwechſeln ähnlich. Wir ſahen ihn im Kreiſe der Seinen ſich gemüthlich im Armſtuhl dehnen und ſein Töchterchen zärtlich auf den Schooß ziehen. Den Abſchied nehmenden Piccolomini küßte und umarmte er und drückte ſeinen Freunden bei jeder nur irgend paſſenden Stelle biedermänniſch die Hände. Bei der berühmten Stelle „Ich mag und will's nicht glauben, daß mich der Max verlaſſen kann", tätſchelte er dem verzweifelten Jüngling ſogar wiederholt die Wange.

Das alles iſt ohne Zweifel bis zu einem gewiſſen Grade berechtigt und am Platz, aber, im bloß kleinlichen Maßſtabe angewandt, ſtimmt es nur wenig zu Schillers Mann des Schickſals. Schillers Bild iſt auf eine Wand berechnet und unſere realiſtiſchen Schauſpieler malen Miniatur. Miniatur, wo ſie hingehört, in das feine Luſtſpiel, in das Stück, das uns geſellſchaftliche Kriſen und Vorgänge malt, aber für die große Tragödie ſtrebe man den entſprechenden Stil nicht ganz zu verlernen. Unſere weltbedeutenden Bretter haben kaum noch eine Ahnung davon.

Davon ſich zu überzeugen, lehrt jedoch nicht nur die moderne Darſtellung des Wallenſtein, ſondern faſt noch mehr die des Max und der Thekla. Unſere Liebhaber und

Liebhaberinnen entbehren jeder Begeiſterung, jeder tiefen Empfindung und jedes höheren Schwunges. Dieſes „ideale Gethue“ bedünkt ihnen abgeſchmackt und lächerlich, und ſie bemühen ſich infolgedeſſen es in die nackte Wirklichkeit umzuſetzen, d. h. ihrer Meinung nach es vernünftig und natürlich zu machen. So kommt es, daß ſie Schillers ſchwärmeriſche Verſe nüchtern und wie Proſa ſprechen. Es iſt weder Feuer noch Gefühl darin, ſondern nur ein froſtiger, dürrer Unterhaltungston, der beinahe abſtoßend wirkt, weil er dem Inhalt und ganzen Weſen der Dichtung widerſtreitet. Schillers Text verlangt weihevolle Hingebung, im Vortrag ſo zu ſagen eine ſymphoniſche Muſik der Herzen. Und unſere Max und Friedlandstöchter von heute flöten in Gaſſenhauer-Melodieen.

Die Gräfin Terzky iſt eine nicht leicht zu vergreifende Rolle, die auch meiſt glücklich durchgeführt wird. Buttler haben wir in ſeiner ganzen Bedeutung nur von Emil Franz am Berliner Hof-, ſpäter am Wiener Burgtheater darſtellen ſehen. Sein „Dank vom Hauſe Oeſtreich!“ und „Nur von ihm trennen? O, er ſoll nicht leben!“ wirkten furchtbar und erſchütterten die Seele jedes Hörers.

Inhalt.

Seite.

Zur Einführung III

Vorwort 1

1. Einige dramaturgiſche Bemerkungen zur Auffaſſung und Darſtellung des Franz Moor 9
2. Die Perſonen der Tragödie „Othello“ 29
3. Ein paar dramaturgiſche Winke zur Darſtellung von Leſſings „Minna von Barnhelm“ 38
4. Ophelia und Hamlet 59
5. Marie Seebach als Gretchen im „Fauſt“ 75
6. Marie Seebach und Charlotte Wolter als „Adrienne Lecouvreur“ 86
7. Marie Seebach als Kriemhild und Clara Ziegler als Brunhild in Hebbels „Nibelungen“ 95
8. Einige Bemerkungen über Joſef Kainz als Don Carlos . 105
9. Die Verſchwörung des Fiesco zu Genua 110
10. Zur Aufführung der Wallenſtein-Trilogie 150

Druckfehler.

Seite 86, 88, 93, 173 ſtatt Lecrouvreur: Lecouvreur.

WEHL

DRAMATURGISCHE BAUSTEINE

Dramaturgiſche Bauſteine.

(116)

Geſammelte Aufſätze

von

Feodor Wehl.

Aus dem Nachlaſſe Wehls herausgegeben

von

Eugen Kilian.

Oldenburg und Leipzig.
Schulzeſche Hof-Buchhandlung und Hof-Buchdruckerei.
(A. Schwartz.)

☞ Exemplare in feinen Original-Einbänden ſind mit geringem Preisaufſchlage durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Dramaturgische Literatur aus dem Verlage der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz) in Oldenburg.

Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels. *** Grillparzer, Hebbel, Ludwig, Gutzkow, Laube. 3. Aufl. Broch. *M.* 5,—, in Orig.-Einbd. *M.* 6,—.

— — Gerold Wendel. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.

— — Eine neue Welt. Drama. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.

— — Der verlorene Sohn. Schauspiel. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.

Lord Byron's Marino Faliero. Für das Meiningen'sche Hoftheater übersetzt und bearbeitet von A. Fitger. Broch. *M.* 2,—.

Dalwigk, Frhr. R. von, Chronik des alten Theaters in Oldenburg (1833—1881). Broch. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,80.

Fitger, A., Adalbert von Bremen. Trauerspiel. Nebst einem Nachspiel: Hie Reich! Hie Rom! 2. Aufl. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

— — Die Hexe. Trauerspiel. 5. Aufl. *M.* 2,—, in Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

— — Von Gottes Gnaden. Trauersp. 2. Aufl. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.

— — Die Rosen von Tyburn. Trauersp. *M.* 2,—, Orig.-Ebd. *M.* 3,—.

Gall, Ferd. von, Der Bühnen-Vorstand. gr. 8. Broch. *M.* 1,—.

Gerndt, Otto, Das Reich des Glücks. Geschichtl. Trauerspiel. *M.* 2,—.

Daukelmann. Trauerspiel. *M.* 2,—, in eleg. Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Von der Königl. Hoftheater-Intendanz in München 1880 mit dem Preise gekrönt.

Goethe's Iphigenie auf Tauris. in ihrer ersten Gestalt herausgegeben von Dr. Ad. Stahr. Mit Jugend-Portrait Goethe's in Stich nach May's Oelgemälde von 1779. Broch. *M.* 2,25.

Gramberg, Dr., Sophonisbe. Tragödie in 5 Akten. Broch. *M.* 3,—.

Grube, Max, Christian Günther. Schausp. in 5 Akten. *M.* 2, Orig.-Einb. *M.* 3.

— — Strandgut. Schauspiel in einem Act. Broch. *M.* 1,—.

Johann Faust. Ein allegorisches Drama, gedruckt 1775, ohne Angabe des Verfassers, und ein nürnberger Textbuch desselben Dramas, gedruckt 1777. Herausgeg. v. K. Engel. 2. verm. Aufl. *M.* 2,—.

Löhn-Siegel, Anna, Vom Oldenburger Hoftheater zum Dresdner. Letzte Theatertagebuchblätter. *M.* 3,—, in Orig.-Einbd. *M.* 4,—.

Mending, J., Papst Sixtus der Fünfte. Tragödie in 5 Aufz. Für die Bühne bearbeitet von Cl. Rainer und Aug. Becker. 2. Aufl. *M.* 2,80.

v. Minnigerode, Ueber chinesisches Theater. *M.* 1,—.

Molière, Die Plagegeister. Lustspiel. Bearb. von B. M. Broch. *M.* 1,20.

Mosen, J., Der Sohn d. Fürsten. Trauersp. in 5 Aufz. Orig.-Einbd. *M.* 2,40.

— — und **Adolf Stahr**, Ueber Goethe's Faust. Broch. *M.* 2,50.

Müller, Fr., Randeck. Trauerspiel. *M.* 2,—, Orig.-Einbd. *M.* 3,—.

Post, Dr. A. H., Wismund. Ein Mysterium in 8 Scenen. *M.* 1,20.

Deutsche Puppenkomödien. Mit geschichtl. Einleitung. u. Bibliotheca Faustiana herausgegeben von **Karl Engel**. 2 Bde. Broch. *M.* 8,—, in 1 Orig.-Einbd. *M.* 9,—. Einzelne Bändchen à *M.* 1,20.

Roßmann, W., Meister Lukas. Dramat. Charakterbild. 2. Aufl. Festgabe zu Luther's 400stem Geburtstage. *M.* 1,20, Orig.-Einbd. *M.* 2,20.

Shakespeare, Imogen. (Cymbelin.) Romant. Schausp. Bühnenbearb. v. H. Bulthaupt. *M.* 1,60. Orig.-Einbd. *M.* 2,60.

Schmidt-Weißenfels, Engel und Teufel. Lustspiel in 4 Akten. *M.* 1,60.

Stahr, Dr. Ad., Kleine Schriften zur Kritik der Literatur und Kunst. 2 Bde. Oldenb. Theaterschau. Bevorw. von Julius Mosen. *M.* 8,—.

— — Ueber die moderne Tragödie und Julius Mosen's Trauerspiel: Don Johann von Oestreich. 8. Broch. *M.* 0,75.

Das Volksschauspiel Doktor Johann Faust. Herausgeg. mit geschichtl. Nachrichten u. Bühnengesch. des Faust v. **Karl Engel**. 2. umgearb. und vielfach ergänzte Aufl. *M.* 4,—, Orig.-Einbd. *M.* 5,—.

Wehl, Feodor, Dramaturgische Bausteine. Gesammelte Aufsätze. Aus dem Nachlasse Wehls herausgegeben von Eugen Kilian. Broch. *M.* 2,40, in Orig.-Einbd. *M.* 3,40.

Verlag der Schulzeschen Hof-Buchhandlung (A. Schwartz)
in Oldenburg.

Schriften von Dr. Alb. Herm. Post:

Afrikanische Jurisprudenz.
Ethnologisch-juristische Beiträge zur Kenntniss der [illegible]schen Rechte Afrikas.
2 Theile in einem Bande. Geh. 10 M.

Einleitung in eine Naturwissenschaft des Rechts.
Geh. 1 M. 60 ₰.

Die Geschlechtsgenossenschaft der Urzeit und die Entstehung der Ehe.
Ein Beitrag zu einer allgemeinen vergleichenden Staats- Rechtswissenschaft.
Geh. 3 M.

Die Unsterblichkeitsfrage und die Naturwissenschaft unserer Tage.
Geh. 75 ₰.

Der Ursprung des Rechts.
Prolegomena zu einer allgemeinen vergleichenden Rechtswissenschaft.
Geh. 2 M. 40 ₰.

Die Anfänge des Staats- und Rechtslebens.
Ein Beitrag zu einer allgemeinen vergleichenden Staats- Rechtsgeschichte.
Geh. 4 M. 80 ₰.

Bausteine für eine allgemeine Rechtswissenschaft
auf vergleichend-ethnologischer Basis.
Zwei Bände. Geh. 9 M. 40 ₰.

Einleitung in das Studium der ethnologischen Jurisprudenz.
Geh. 1 M. 20 ₰.

Die Grundlagen des Rechts
und die
Grundzüge seiner Entwickelungsgeschichte.
Leitfaden für den Aufbau einer allgemeinen Rechtswissens[illegible]
auf sociologischer Basis.
Geh. 7 M. 40 ₰.

Studien zur Entwicklungsgeschichte des Familienrechts.
Ein Beitrag zu einer allgemeinen vergleichenden Rechtswissenschaft auf ethnologischer Basis
Geh. 6 M.

Ueber die Aufgaben einer allgemeinen Rechtswissenschaft.
Geh. 3 M.